

# Muligheten av et rom

*Pussy Riots punkebønn-performance i lys av Jacques  
Rancières teori om estetikken som politikk.*

Eva Margarethe Katharina Lien



Tverrestetisk masteroppgave ved humanistisk fakultet.

Musikkvitenskap, kunsthistorie og estetiske studier.

Veiledning ved Eirik Askerøi.

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2015

Muligheten av et rom

*Pussy Riots punkebønn-performance i lys av Jacques Rancières teori om estetikken som politikk.*

© Eva Margarethe Katharina Lien

2015

Muligheten av et rom. Pussy Riots punkebønn-performance i lys av Jacques Rancières teori om estetikken som politikk.

Eva Margarethe Katharina Lien

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Nilz & Otto Trykkeri, Oslo



## Sammendrag

Dette er en undersøkelse av kunstens politiske potensiale i lys av Jacques Rancières teori om estetikken som politikk. Analyseobjektet er Pussy Riots punkebønn-performance som de fremførte i Frelseren Kristus-katedralen i Moskva den 21. februar 2012. Performansen var ment som en kritikk av de tette båndene mellom Vladimir Putin og den russisk ortodokse kirkens patriark Kirill.

For Rancière er likhet og likeverd et utgangspunkt i fellesskapets deling og fordeling av det sansbare. Dobbeltheten i det sansbare som er delt og oppdelt kommer til uttrykk i dissensus, som åpner for muligheten til å forskyve denne delingen av det sansbare gjennom politikken. Rancière definerer politikken som en prosess av ulike måter å inndelegge det sansbare på, for slik å skape grunnlag for nye fellesskap. Frigjøringsprosjektet i tilskuerens emansipasjon baserer seg på en likeverdig mulighet for deltakelse. Det er en utydeliggjøring av grensen mellom dem som handler og dem som ser, mellom individer og medlemmer av en sosial gruppe. Ved å forskyve den sosiale virkelighetens koordinater åpenbarer det seg også nye muligheter i rommet vi deler.

Performansen er en kritikk spesifikt rettet mot den udemokratiske alliansen mellom stat og kirke. Rettsforfølgelse og sensur av opposisjonelle, kunstnere og kritiske journalister viser at Putin med sin sentralisering av makten også vil begrense mediernes og sivilsamfunnets ytringsfrihet. Ved å introdusere muligheten av det utopiske rommet i kunsten som et rom hvor politiske alternativer kan utspille seg, kan vi skimte det politiske potensiale i Pussy Riots performance.



# Forord

Bakgrunnen for mitt valg av tema har vært en stor fascinasjon for hvordan en opptreden i en kirke i Moskva som ikke varte mer enn 40 sekunder, kunne vekke så stor interesse og engasjement. Den enorme mediedekningen, støtteerklæringer, demonstrasjoner og opprop fra musikere, politikere, kunstnere – og ikke minst folk generelt. Hva var det med Pussy Riot, hvilken nerve hadde de truffet som kunne spinne en slik hendelse såpass ut av proporsjoner?

Jeg vil gjerne takke Arnfinn Bø-Rygg for inspirerende og god veiledning i begynnelsen av masterprosjektet. En spesiell takk vil jeg rette til Eirik Askerøi som tok over veiledningen. Jeg er veldig takknemlig for hans engasjement og grundige tilbakemeldinger gjennom hele prosessen.

Videre ønsker jeg å takke mine foreldre Jutta og Torodd Lien for all støtte, og spesielt far min for å ha lest gjennom og kommentert tekstene mine underveis. Jeg har satt utrolig pris på samtaler, oppmuntring og faglige diskusjoner med Anita Loe og Katinka Stigar, og jeg vil takke Kjetil Elvestad Albertsen og Kenneth Bareksten for gjennomlesning og tilbakemeldinger på tekst, og ikke minst Joakim Pedersen Berg for korrektur av oppgaven.





# Innholdsfortegnelse

1.	Innledning.....	1
1.1	Problemstilling.....	6
1.2	Metodiske og teoretiske strategier .....	6
1.3	Disposisjon .....	11
2.	Forbindelsen mellom estetikk, politikk og den politiske kunsten .....	13
2.1	Rancières kunstbegrep .....	14
2.2	Delingen av det sansbare .....	16
2.3	Politi, politikk og kunst .....	18
2.4	Kunstens politiske potensiale .....	21
2.5	Likhet som premiss for politikk.....	23
2.6	Postmodernisme og politisk kunst.....	24
2.7	Utopia – et rom for politisk kunst.....	28
3.	Patriarki i den russiske stat og kirke.....	34
3.1	Maktstrukturer og kontroll i det offentlige rom.....	35
3.2	Forholdet mellom stat og kirke.....	37
3.3	Putins nasjonsbygging og alliansen med den russisk ortodokse kirken .....	39
3.4	Media, kritikere og kunstnere i dagens Russland .....	42
4.	Pussy Riot, punk og feminisme.....	45
4.1	Punk-rock som opprør mot det etablerte .....	47
4.2	Riot Grrrl, performance og selvrepresentasjon.....	49
4.3	Bakgrunn, motivasjon og symbolbruk hos Pussy Riot.....	55
5.	Muligheten av et rom .....	61
5.1	Punkebønn-performansen.....	62
5.2	Medias rolle .....	66
5.3	Reaksjoner i etterkant av performansen .....	69
5.4	Hvordan performansen ble politisk .....	73
5.5	Avslutning .....	78
	Litteraturliste .....	82
	Vedlegg .....	88



# 1. Innledning

*Det er en berømt frase som sier at det bare finnes to typer kunstnere: revolusjonære og dekoratører [...] Jeg går ut fra at de revolusjonære er de som er i stand til å ta inn over seg all brutaliteten i verden, og som svarer med en enda mer skjerpet brutalitet.*

Michel Houellebecq<sup>1</sup>

Denne oppgaven tar for seg kunstens politiske potensiale. For å belyse dette temaet har jeg tatt utgangspunkt i performansen *Богородица, Путина прогони!* (*Guds mor, jag Putin vekk!*) som Pussy Riot fremførte i Frelseren Kristus-katedralen i Moskva 21. februar 2012. Pussy Riot består av en gruppe unge, i utgangspunktet anonyme russiske kvinner. De er et feministisk kunstnerkollektiv som holder uanmeldte konserter hvor de fremfører punk-inspirert musikk med politiske tekster. Gjennom sine performanser retter Pussy Riot et samfunnskritisk blikk på Russland, og tar opp temaer som ytringsfrihet, demokratiske verdier og menneskerettigheter. Etter *punkebønn-performance*en i katedralen ble Nadezjda Tolokonnikova, Maria Aljokhina og Jekaterina Samutsevitsj arrestert og dømt til to års fengsel.

Min lesning av denne performansen er basert på den franske teoretikeren Jacques Rancières teori om estetikken som politikk slik den fremkommer i *Estetikken som politikk* (2008), *Den emansiperte tilskuer* (2012a) og *Sanselighetens Politikk* (2012c) og. I sin teori om estetikken som politikk legger Rancière til grunn det han kaller *delingen av det sansbare* (*le partage du sensible*) som omfatter *oppdelingen*, *fordelingen* og *distribusjonen* av det som oppfattes av sansene:

*Inndeling og fordeling av det sanselige er min betegnelse på systemet av sanselige selvfølgeligheter som åpner for å se, på en og samme tid, at det finnes noe som er felles og at det finnes oppdelinger som definerer de respektive steder og deler i dette fellesskapet (Rancière 2012c, 11).*

Dette innebærer en oppdeling og en fordeling av det sansbare som også deler samfunnet inn i eksklusive deler. Inndelingen er hos Rancière definert av den bestående orden, av konsensus, og det blir politikken oppgave å forstyrre denne orden, å åpne for nye inndelinger og fordelinger, å la nye stemmer slippe til. Politikk er for Rancière en prosess fremfor en kamp om

---

<sup>1</sup> 2006. *Muligheten av en øy*. 141–142.

makt, ved at politikken stiller spørsmål ved delingen og inndelingen, ved samfunnets orden, ved ulikheten – og det kan kun gjøres med utgangspunkt i et krav om likhet og likeverd.

Rancière tar utgangspunkt i et utvidet politikk-begrep som innebærer at politikken er en prosess som fragmenterer et etablert fellesskap og setter spørsmålstegn ved konsensus (2012c, 75). Gjennom det spenningsforholdet som oppstår mellom politikken og den rådende orden kan *dissensus* åpne for en redefinering av det som er felles i fellesskapet. For Rancière er politikken estetisk ved at den åpner for nye måter å sanse, se og høre på, og handler om å fordele, omdanne og rekonfigurere vår sansning i et fellesskap (2012c, 77–78).

*Termen estetikk refererer til et spesifikt regime for identifisering av og tenkning om kunst, til en forbindelse mellom måter å gjøre ting på og mulige måter å tenke deres relasjoner på som innebærer en bestemt idé om tankens effektivitet (Jacques Rancière 2012c, 8).*

Sentralt i oppgaven står spørsmålet om den politiske kunstens relevans i dag. Rancière hevder at den postmoderne kunsten er desillusjonert og nostalgisk, og at dagens post-utopiske tendens beror på holdninger fra filosofer, kunstnere og kunsthistorikere som representerer den oppløste alliansen mellom den politiske og kunstneriske radikaliteten (Rancière 2008a, 533–535). Ved å undersøke Pussy Riots punkebønn-performance ønsker jeg å komme nærmere en forståelse av hvordan kunsten i dag på en relevant måte kan sette den politiske og kunstneriske radikaliteten opp mot hverandre. Med bakgrunn i Rancières teori mener jeg det estetiske regimet kan tilby den politiske kunsten et slikt utgangspunkt. I det estetiske regimet kan den politiske kunsten befatte seg med en rekonfigurasjon av det sansbare.

Rancière opererer med en historisk inndeling av kunsten i følgende epoker: *kunstens etiske regime*, *kunstens representative regime* og *kunstens estetiske regime* (Rancière 2008a, 536, 2012c, 23 ff). Disse tre kunstregimene har fungert som prinsipper for identifikasjon av kunstpraksiser. For den politiske kunstens muligheter er det relevant å ta utgangspunkt i det estetiske regimet, hvor er kunsten befridd for enhver forestilling og ethvert hierarki. I Rancières kunstbegrep er forholdet mellom kunst og politikk implisitt, fordi begge behandler delingen av det sansbare.

*Kunst er ikke først og fremst politisk gjennom de budskapene og følelsene den formidler om verdens beskaffenhet. Den er heller ikke politisk gjennom den måten den fremstiller samfunnsstrukturer, klassekonflikter eller samfunnsgruppers identitet på. Den er politisk nettopp fordi den tar avstand fra*

*disse funksjonene, gjennom den typen tid og rom den skaper, og gjennom den måten den avgrenser denne tiden og fyller dette rommet på (Rancière 2008a, 536).*

Den politiske kunsten dreier seg rundt muligheten for å rekonfigurere det sansbare, og jeg er interessert i måten denne muligheten kan komme til uttrykk gjennom *rommet*, hvordan vi definerer det og hvilke muligheter som kan utspille seg i rommet. På ulike måter skal jeg gjennom denne oppgaven nærme meg samfunnsrommet, det offentlige rom og ikke minst det rommet en radikal og politisk kunst kan skape – det jeg vil kalle et utopisk rom. Jeg vil i denne oppgaven argumentere for at en politisk kunsts formål kan være å gi mennesker muligheten til å reflektere rundt inndelingene og fordelingene i samfunnsrommet ved å tilby et alternativt, utopisk rom hvor ideer kan utprøves og alt som *er* kan omrokeres, deles og fordeles på ny.

Helt siden Thomas More skrev boken *Utopia* i 1516 har den utopiske fortellingen vært sentral for kunstens makt og avmakt i forhold til den politiske virkeligheten (Baggesgaard 2008, 39–40). Jeg vil argumentere for at kunstens politiske potensiale ligger i denne muligheten for å skape et utopisk rom for refleksjon og kritikk. Dette utopiske rommet åpner for tilskuerens emansipasjon samtidig som det avhenger av tilskuerens vilje til å innta rommet, og gi seg ut med de spørsmålene som stilles.

Ifølge Edward James har de tradisjonelle utopiske narrative funget som et alternativt sted til samtidens samfunn, gjerne plassert i et fremtids-scenario, hvor det atskilte idealsamfunn gjennom denne doble distansen er i stand til å rette et kritisk blikk mot det den er atskilt fra (2003, 219–220). Rammeverket i de tradisjonelle utopiske fortellingene har vært et idealsamfunn der fornuft og godvilje er tilstrekkelig for å opprettholde fred og harmoni. Her har alle arbeidet sammen for et felles gode, samtidig som penger og eiendom har blitt blir avvist, og dermed også grådighet, sjalusi og tyveri (James 2003, 220). I det 20. århundre har kritikken mot utopia vært at det i realiteten ville føre til undertrykkende og totalitære samfunn, hvor et ‘perfekt’ system vil tyrannisere den frie viljen og underkue individet (James 2003, 220). Den moderne formen for utopiske fortellinger som oppstod i løpet 1900-tallet har derimot dreid seg mot heller å stille spørsmål enn å gi svar, og problematisert blant annet relasjoner mellom kjønn og mekanismene i patriarkalsk undertrykking i samfunnet (James 2003, 226–227).

Fredric Jameson mener det er feil å nærme seg utopien med en forventning om en positiv visjon (2009, 70). Fremfor å tilby en ideell fremtidsvisjon, er den utopiske løsningen i første omgang en negasjon (Jameson 2009, 69). Det innebærer at utopien med utgangspunkt i en sosial

situasjon gjennom den distansen som er opprettet har mulighet for å rette et historisk blikk på et spesifikt onde, hvor løsningen blir å fjerne roten til elendigheten og urettferdigheten (Jameson 2009, 69–70). Jameson skiller mellom en objektiv og en subjektiv utopi. Der den objektive utopien fokuserte på liberale politiske teorier med et ønske om å kunne omdanne disse til en sosial realitet, har den subjektive utopien gitt en mulighet for individuell persepsjon som går på tvers av eldre strukturer i samfunnet (2009, 70).

Pussy Riots performance forholder seg til rom også ved å være stedsspesifikk. Den finner sted i et kirkerom da formålet med performansen er å stille spørsmål ved handlingene til de som representerer kirken, og hvordan det påvirker kirkens rolle i samfunnet. Pussy Riot reagerer på de tette båndene mellom president Vladimir Putin og den russisk ortodokse kirkens patriark Kirill. Det var nettopp i Frelseren Kristus-katedralen at Kirill anmodet menigheten om å stemme på Putin da han stilte til valg for tredje gang i 2012 (Pussy Riot 2012).

1990-tallets relasjonelle samtidskunst, representert ved kunstnere som Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Vanessa Beecroft og Carsten Höller, har blant annet blitt behandlet teoretisk i Nicolas Bourriaud essaysamling *Relasjonell estetikk* (2007). For Bourriaud fungerer relasjonell kunst som en mikropolitikk, med stedsspesifikke og beskjedne samstillinger der kunstnere forsøker å binde sammen virkelighetsnivåer som tidligere var adskilt (Bourriaud 2007, 9). Bourriaud mener opprørselementene og utopien fra 1960-tallets avantgarde ikke har relevans for samtiden. Verkene Bourriaud analyserer utgjør på ulike måter utopier om nærhet (Bourriaud 2007, 11).

For Bourriaud står denne nærheten i kontrast til utopien i den radikale kunsten på 1960-tallet: «Kunstverkernes rolle er ikke lenger å skape imaginære og utopiske virkeligheter, men å aktualisere måter å leve på og handlingsmodeller innenfor den eksisterende virkeligheten» (Bourriaud 2007, 182). Det viser ifølge Bourriaud at den radikale utopien har utspilt sin rolle, og at kunstnere og publikum er interessert i hva som skjer her og nå, ikke i utopiske fremtidsvisjoner. Han skriver at «de sosiale utopiene og det revolusjonære håpet har overlatt plassen til hverdagslige mikroutopier [...]» (Bourriaud 2007, 42).

Ifølge Claire Bishop har det 20. århundre har vært preget av ønsket om å forflytte tilskuerens rolle fra det å være en passiv observatør til en aktiv deltaker (Bishop 2006, 10). Ny teknologi åpnet på 1960-tallet for utallige muligheter til å engasjere tilskueren fysisk i et kunstverk, og førte til at den medium-spesifikke kunsten brøt sammen. Dette resulterte i en aktivering av den

individuelle tilskueren i såkalt «interaktiv» kunst og installasjoner. Den sosiale dimensjonen i deltakelsen har fremkommet i kunstneriske praksiser som har appropriert sosiale former og dermed bragt kunsten nærmere hverdagslivet.

Bishop kritiserer den relasjonelle estetikken for å favorisere en etisk-politisk posisjon som tar for gitt at alle relasjoner som tillater dialog er demokratiske, og at all dialog er positiv (Bishop 2004, 65). Diskusjonene foregår mellom likemenn i en risikofri atmosfære. Det viser at de mikropolitikkene med nærhet til hverdagslivet som Bourriaud beskriver også ufarliggjør kunsten og heller dreier den inn mot en sosial og forsonende dialog mellom samfunnets individer. Bishop konkluderer med at en relasjonell antagonisme ville kunne skape en polemisk grunn som åpner for kritisk refleksjon (Bishop 2004, 79).

Slik jeg leser Rancière, finner jeg tanken om antagonisme igjen i hans begrep om *dissensus*. Dissensus er ifølge Rancière den nye formen for kritikk ved at den fratar det sansbare dets selvfølgelighet, bryter det opp og gjør det til gjenstand for uenighet (Rancière 2012c, 91). I spenningsforholdet med den rådende orden kan dissensus åpne for en omrokking av roller, funksjoner og plasser i samfunnet. Nye stemmer kan komme til uttrykk og det kan skapes nye relasjoner til det som sanses.

Russland nærmer seg en totalitær stat hvor enhver kritikk er utestengt (Waage 2012, Kolstø 2008). Pussy Riot ønsker å belyse dette i sin performance, som bryter med reglene i kirkerommet og stiller spørsmål ved den bestående orden når de bryter med konsensus. Det er spesielt at et feministisk kunstnerkollektiv fra Russland har fanget den vestlige verdens oppmerksomhet gjennom flere år. Årsakene for den vedvarende oppmerksomheten er komplekse, og avgjort spiller konteksten hvor performansen ble fremført inn her. Metoden deres er å opponere mot en av verdens mektigste autoritære regimer med politisk motiverte performanser som i etterkant blir offentliggjort på ulike nettsider og sosiale medier. Interessen for kunstnerkollektivet har til tider vært enorm i løpet av de siste årene.

## 1.1 Problemstilling

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i den politiske kunsten som slik jeg ser det står i kontrast til den relasjonelle kunsten. Bourriaud hevder at den relasjonelle kunsten på ulike måter har fylt funksjonen som den radikale og politiske kunsten hadde på 1960-tallet, men dreid fokuset mot en nær, sosial og hverdagslig interaksjon mellom samfunnsindivider, iscenesatt av kunstnere. Jeg ønsker å gå i dybden på det politiske aspektet i kunsten med utgangspunkt i Rancières teori om estetikken som politikk. Jeg ønsker å utfordre synet om at radikal politisk kunst har utspilt sin rolle ved å vise utopiens relevans i samtidens politiske kunstpraksiser.

Delvis dreier denne oppgaven seg om å finne ut i hvilken grad Rancière med sin estetiske teori gir et grunnlag for å forstå den politiske kunsten i dag, dens formål og mulige virkning. Kan hans rammeverk og vokabular la seg overføre til en lesning av et politisk verk som punkebønn-performance? Jeg legger følgende hovedspørsmål til grunn for analysen: På hvilken måte kan kunst være politisk? Mitt hovedanliggende er å etablere en forståelse av den politiske kunsten i dag, og derfor vil jeg også belyse disse underspørsmålene i analysen: Hva er formålet med politisk kunst? Er politisk kunst relevant i dag? Hvordan kan politisk kunst fungere som en mulighet for refleksjon over det samfunnet vi lever i?

## 1.2 Metodiske og teoretiske strategier

Denne oppgaven er en tverrestetisk fortolkning med utgangspunkt i en lesning av Pussy Riots punkebønn-performance i lys av Rancières estetiske teori. Studien av Rancières teori om estetikken som politikk gir grunnlag for det teoretiske rammeverket jeg vil benytte for å kunne si noe om den politiske kunsten i dag. Lesningen av Pussy Riots punkebønn-performance er en studie av hva som motiverte dem og på hvilket grunnlag de etablerte kunstnerkollektivet sitt, hvilken kontekst de opererer innenfor, og hvilke konsekvenser performansen hadde.

Jeg har valgt å bruke hermeneutikken som fortolkningsmetode og fokusert på det Sissel Lægread og Torgeir Skorgen (2014) definerer som en betraktning av et fenomen eller en situasjon ut i fra min kulturelle kontekst og kunnskap, og har i min sammenstilling av ulike teoretiske perspektiver beholdt min subjektive tilnærming til studieobjektet. Med en hermeneutisk tilnærming har jeg plassert studieobjektet i en kontekst som også gir mening til de omstendighetene og konsekvensene som har oppstått i relasjon til fenomenet.



Jeg har også valgt å ta utgangspunkt i Stan Hawkins' forståelse av en hermeneutisk posisjon som han fremmer i *Settling the Pop Score. Pop texts and identity politics* (2002). Her benytter han begrepet lesning fremfor analyse, da en lesning også indikerer at fokuset ikke bare ligger på strukturene i musikken, men også tar forbehold om den bredere konteksten rundt musikken (Hawkins 2002, 3–4). Dette er en relevant innfallsvinkel for mitt prosjekt som i stor grad handler om kontekst. Hawkins skriver at han «[...] would suggest then that reading the pop text be based upon a degree of subjectivity and perception of criticism from a variety of standpoints» (2002, 7). Da min lesning av punkebønn-performansen ikke primært er en tekstuell tilnærming, er Hawkins' begrep om intertekstualitet relevant. Han viser til fordelene ved å studere et verk i et større perspektiv, der de musikalske kodene og strukturene inngår i et estetisk kulturlandskap, og dermed kan betegnes som intertekstuelle (Hawkins 2002, 7). Intertekstualitet gir en mulighet for å se alle lagene av mening i et musikalsk uttrykk, og Hawkins understreker viktigheten av å kunne omforme den musikalske kognisjonen i en semantisk kontekst (2002, 25, 27). Det er nødvendig å også undersøke rammene rundt et musikalsk uttrykk, og en kritisk musikkvitenskap bør dermed ta stilling til de sosiale, politiske og kulturelle prosessene rundt musikalsk praksis for å kunne gi et bilde av hvilke verdier og meninger som forbindes med musikken (Hawkins 2002, 25–26). Her er blant annet kjønn og klasse viktige aspekter å ta stilling til i relasjon til hvordan subjektet blir mottatt og hvordan det posisjonerer seg. For å nærme seg en mening som er intertekstuell er det også viktig å koble musikken til de politiske, antropologiske og filosofiske diskursene (Hawkins 2002, 26). Dette tar jeg høyde for ved både å gå inn i estetiske og musikkvitenskapelige teorier i hovedsak, men også politiske og filosofiske teorier, samt noen idéhistoriske perspektiver.

Jacques Rancière har i *Estetikken som politikk* (fra *Malaise dans l'esthétique* 2004, i Bale og Bø-Rygg (red.) 2008), *Den emansiperte tilskuer* (2012a,) og *Sanselighetens politikk* (2012c) utviklet en estetisk teori som tar for seg forholdet mellom det estetiske og det politiske i kunsten. Rancière bygger tanken om tilskuerens emansipasjon på Schillers «frie lek». Sentrale begreper hos Rancière er *politi*, *politikk*, *dissensus* og *sensorium*.

*Politi* (*Le Police*) er hos Rancière den bestående orden i et samfunn. Det bygger på gresk *polis* – bystat – som beskrevet hos Platon. Begrepet hos Rancière samsvarer med Foucaults maktanalyse, en samling av prosesser som organiserer makt; som tildeler oppgaver, stillinger og funksjoner, og som legitimerer disse (Rancière 2012a, 82). *Politi* sikter til en *anordning av kropper* som definerer måtene å *handle*, *være*, og *snakke* på. *Politi* holder orden i rommet for

fornemmelse, for det som er mulig å si og for det som er mulig å gjøre. Det er politikken som setter spørsmålstegn ved denne distribusjonen (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 173).

*Politikk (La Politique)* definerer Rancière som muligheten til å stille spørsmål ved samfunnets inndeling og fordeling. For Rancière er politikken, som kunsten, basert på en inndeling av det sanselige. Den estetiske dimensjonen i politikken setter spørsmål ved denne inndelingen og tildelingen. Det handler ikke om politiske institusjoner, partipolitiske koalisjoner eller formelle juridiske retningslinjer; politikken handler om delingen av et bestemt rom, en sfære av sanselige iakttagelser. Denne delingen bygger på den *primære estetikken*; oppdelingen av tid og rom, av det synlige og det usynlige (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 172).

*Dissensus (Le Dissensus)* er den nye formen for kritikk som kommer frem i den politiske prosessen. Ved å frata det sansbare sin selvfølgelighet skapes det gjennom dissensus et brudd i inndelingen og anordningen som er blitt gitt gjennom politi (Rancière 2008a, 537).

*Sensorium (Le Sensorium)* er det *mediet* kunstneren skaper og tilsvarer et sansbart miljø som er ukjent for sanseerfaringenes vanlige former (Rancière 2008a, 539). *Mediet* refererer ikke til materialet kunstneren arbeider med. I det sensorium kunstneren skaper kan verket identifiseres og hensette tilskueren i den tilstanden Schiller definerer som «fri lek». Dette begrepet samsvarer på mange måter med min definisjon av kunstens utopiske rom.

Rancière har i sitt filosofiske forfatterskap beskjeftiget seg med utdanningspolitikk, politisk teori, kunstteori og estetisk teori. Han har vært en viktig stemme i debatten om kunstens rolle i en postmoderne kultur, og jeg oppfatter ham som spesielt relevant for å belyse det jeg ønsker å utforske med denne oppgaven: den politiske kunsten i en postmoderne samtid.

Som tidligere elev av Louis Althusser var Rancière medforfatter av boken *Å lese Kapitalen* (1965).<sup>2</sup> Althusser forsøkte å utvikle en *strukturell marxisme* med det formål at ideologier ikke kun skulle betraktes som klasseforholdenes overbygning, men også som praksis. Etterhvert utviklet det seg en uoverensstemmelse mellom Althusser og Rancière i synet på likhet. Althusser hadde hevdet at revolusjoner måtte ha et ideologisk grunnlag drevet frem av *et utdannet blikk*. I etterkant av studentopprøret i Paris i 1968 innså Rancière at den marxistiske strukturalismen var bygget på en elitistisk tankegang (Rancière, 2012, 72). Rancière mente at

---

<sup>2</sup>Louis Althusser, Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey og Jacques Rancière. 1965. *Lire le Capital*, Paris : Presses universitaires de France.

den teoretiske elitismen ble motbevist under opprøret i Paris, der studenter og arbeidere demonstrerte i gatene uten å være ledet av lærde menn (Rancière 2004, 69).<sup>3</sup> Bruddet med Althussers marxisme vekket det som senere har blitt grunntanken hos Rancière om likhet og likeverd som et demokratisk *utgangspunkt* fremfor et mål; hvor borgere i et samfunn har et likeverdig utgangspunkt i retten til deltakelse.<sup>4</sup> Med dette ønsket han å ta et oppgjør med forestillingen om at tenkning er en luksus forbeholdt de få (Rancière 2012c, 72).

De store spørsmålene i Rancières estetiske filosofi dreier seg om på hvilken måte og i hvilken grad det estetiske er politisk, om hvordan kunsten kan være politisk og hvordan den forholder seg til det politiske. Er inndelingen og fordelingen av det sanselige allerede gitt eller er muligheten for deltakelse med et demokratisk og likeverdig utgangspunkt mulig?

Punkebønn-performansen er dokumentert gjennom videoklipp lagt ut på ulike sosiale medier og gjengitt i dokumentarfilmene *Pussy Riot: A Punk Prayer* (Lerner og Pozdorovkin, 2013) og *Pussy vs. Putin – Russian Riot Grrrls* (Gogols Wives Production, 2013). Mascha Gessen har som journalist og forfatter gjengitt historien om Pussy Riot i *Words will break cement: The passion of Pussy Riot* (2014). Masha Gessen har gitt et spesielt nært portrett av kvinnene gjennom deltakende observasjon og intervjuer. Pussy Riot selv har også skrevet boken *Pussy Riot! A Punk Prayer for freedom* (2012).<sup>5</sup> I denne boken gjengis referater fra rettsaken med blant annet kvinnenenes forsvarstaler, tekster på ulike låter, personlige brev, beretninger og dikt. Jeg kommer i hovedsak til å legge vekt på de aspektene som viser kvinnenenes motivasjon og arbeidsmetoder i kunstnerkollektivet.

Ettersom Pussy Riot har proklamert seg selv som feminister, er feministisk teori et godt grunnlag for å diskutere Pussy Riots bakgrunn og motivasjon. Jeg vil fokusere på feministisk teori som tar utgangspunkt i *den tredje bølgen* feminisme. Denne feminismen er representert i Riot Grrrl-bevegelsen gjennom kvinnefrigjøring med fokus på mangfold, rase, seksualitet og

---

<sup>3</sup> Kritikken mot Althusser publiserte Rancières i 1974. *La Leçon d'Althusser*. Paris: Editions Gallimard. Ifølge Rancière berodde Althussers strukturalistiske marxisme på filosofiens mulighet til å avdekke sanne vitenskapelige ideer, og usanne ideologiske ideer, og ga derigjennom filosofen en privilegert plass i avdekkingen av sannheten.

<sup>4</sup> Dette ledet Rancière til å jobbe med arbeiderbevegelsens historie på 1970-tallet. I boken *La Nuit des Proletaires* (1981, Proletarenes natt) beskriver Rancière arbeidere som drev med selvstudier om natten. Med denne boken motgikk han ideen om at arbeiderne ikke *hadde tid* til å gjøre noe annet enn sitt arbeid. I *Le Philosophe et ses pauvres* (1983, Filosofen og hans fattige) er kritikken rettet mot marxismen, og spesielt kritiserte Rancière leninismen for dens behov for en arbeiderklasse som var både fattig og hjelpeløs og dermed ikke i stand til å forbedre sine livsvilkår.

<sup>5</sup> Jeg har brukt den tyske utgaven *Pussy Riot! Ein Punkgebet für Freiheit*, 2012, Edition Nautilus, Hamburg.

selvrepresentasjon (Cudd og Andreassen 2005). Også Judith Butler befinner seg innenfor den tredje bølgen feminisme med sin filosofi, og jeg kommer til å basere meg på hennes foredrag på *First Supper Symposium* holdt på Chateau Neuf i Oslo mai 2014.<sup>6</sup> På dette symposiet deltok også Nadezjda Tolokonnikova og Maria Aljokhina.

Pussy Riot revitaliserer den radikale punken fra 1970-tallet og bruker elementer herfra for å utfordre etablerte konvensjoner og hierarkiske strukturer. Et spørsmål som melder seg i denne sammenhengen er i hvilken grad Pussy Riot, med sin appropriasjon av punk-elementer, skaper et rom hvor alternative politiske muligheter kan utspille seg. Gjennom oppgaven skal jeg argumentere for at Pussy Riot skaper et slikt rom, eller *sensorium* som Rancière beskriver, som bryter med den hverdagslige erfaringen og forventningen.

Konseptet *rom* kan defineres på mange måter; men jeg velger å ta for meg det sosiale rom med utgangspunkt i Pierre Bourdieu (1930–2002), og det politisk-geografiske rom med utgangspunkt i Hannah Arendt (1906–75). Det sakrale rom er også interessant i sammenheng med den russisk ortodokse kirken, men vil få mindre oppmerksomhet. Hovedfokuset er likevel på det såkalte utopiske rom.

I min tilnærming til utopien og dens rolle i kunsten, følger jeg den utopiske ideen fra Thomas Mores bok *Utopia* skrevet i 1516. Her gir han en løsning på problemet med å iverksette politisk forandring ved å foreslå en total atskillelse, som dermed gir den avstanden det kreves for å kunne rette et kritisk blikk mot eget samfunn (More, 1955). I et politisk motivert kunstuttrykk vil utopien kunne fungere som et rom for refleksjon om samfunnskritiske tanker. Jeg har også brukt Edward James (2003) og Fredric Jamesons (2009) refleksjoner rundt utopi, slik jeg gjorde rede for innledningsvis.

Videre benytter jeg meg av Paul Ricoeur *Lectures on Ideology and Utopia* (1986), og hans refleksjoner om forholdet mellom utopi og ideologi. Ricoeur bryter med den konvensjonelle marxistiske tolkningen av begrepet når han studerer forbindelsen mellom ideologi og utopi. I sin lesning av arbeidene til blant andre Karl Marx, Louis Althusser, Max Weber, Karl Mannheim og Saint-Simon kommer Ricoeur frem til at forholdet mellom utopi og ideologi alltid er definert av oscillasjonen mellom det å bli styrt av en god makt og det å ikke bli styrt av noen makt.

---

<sup>6</sup> <http://www.thefirstsuppersymposium.org/>.

Den nymarxistiske teoretikeren og filosofen Slavoj Žižek er relevant for oppgaven da han har beskjeftiget seg mye med Rancières tekster og gir et kritisk innblikk i hans teori, samtidig som han aktivt fortolker både det politiske potensialet og utopiens rolle i kunsten. Dessuten har han brevvekslet med den fengslede Nadezjda Tolokonnikova og derigjennom gitt betydningsfull innsikt i motivasjonen som beveget initiativtakeren bak Pussy Riot-performansen.

## 1.3 Disposisjon

Etter dette innledningskapittelet følger en presentasjon av den teorien jeg i hovedsak vil bruke gjennom dette arbeidet. Her vil jeg forklare forbindelsene mellom estetikk, politikk og politisk kunst i en postmodernistisk kontekst. I postmodernistisk tenkning har jeg funnet ulike syn på den politiske kunsten, fra den relasjonelle kunsten som avskriver de store utopiene og heller fokuserer på situasjoner som nærmer seg hverdagslivet og de sosiale og nære forholdene, til en mer radikale og samfunnskritiske kunstnerpraksiser slik Rancière beskriver dem. Jeg vil også skissere mulighetene for et utopisk rom i den politiske kunsten ved å befatte meg med ulike vinklinger på den utopiske fortellingen.

I kapittel tre skal jeg redegjøre for den historiske konteksten punkebønn-performansen har oppstått i ved å se på hvordan maktstrukturene under Putin har påvirket det offentlige rom og sivilsamfunnets mulighet til å ytre seg offentlig. Putin har alliert seg med den russisk ortodokse kirken, hvilket peker mot noen av de symbolske strategiene i hans nasjonsbygging. I denne sammenhengen vil jeg ta opp et annet aspekt som beror på det jeg anser som en svakhet i Rancières teori, nemlig at han velger, i hovedsak, å utelukke maktens problem. For Rancière er makten, eller politi, sekundært til politikken, og han ønsker ikke å redusere politikken til former for vold og herredømme (Rancière og Hallward 2009, 97). For min lesning av punkebønn-performansen ser jeg det som nødvendig å også ta stilling til ulike definisjoner av makt og maktutøvelse i et samfunn. Dette fordi Pussy Riot forholder seg direkte til dagens politiske kontekst i Russland i sin politiske kunst.

I det fjerde kapittelet går jeg inn på Pussy Riots bakgrunn og motivasjon. Her blir fokuset også på den tradisjonen de står i ved å revitalisere punkens opprørselementer og tilegne seg verdiene og metodene til den feministiske Riot Grrrl-bevegelsen, og deres inspirasjonen fra Guerrilla Girls.

Det femte kapitlet er viet lesningen av punkebønn-performansen. Her vil jeg undersøke mulighetene for den politiske kunsten og vil argumentere for at Pussy Riot gjennom den estetiske erfaringen skaper et brudd som åpner for et nytt sensorium - et utopisk rom for refleksjon – hvor den frie leken kan utfolde seg og grunnlaget for nye delinger og inndelinger av det sansbare kan prøves ut. Det er i denne opprettelsen av et sensorium jeg ser muligheten av et rom.

## 2. Forbindelsen mellom estetikk, politikk og den politiske kunsten

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for Rancières teori om estetikken som politikk, og hvilken forbindelse som finnes mellom det estetiske, politiske og den politiske kunsten i en postmoderne samtid. Jeg skal presentere de relevante momentene i Rancières teori for en lesning av det politiske potensialet i kunsten. I en historisk kontekst har jeg valgt å definere den politiske kunstpraksisen jeg ønsker å undersøke ut i fra begreper og teorier fra postmodernismen, hvor relativisme, post-kritikk, avmakt, nærhet og dialog står i sentrum. Her har jeg fokusert på Bourriauds teori om den relasjonelle estetikken, og Bishops kritikk av denne, samt Fosters refleksjoner rundt det han definerer som vår post-kritiske samtid.

Der Bourriaud forbinder de store utopiske fortellingene med 1960-tallet politiske og radikale kunstbevegelser der for eksempel situasjonistene med Guy Debord var viktige aktører, ser han ikke de store narrative som relevante for samtidens kunstpraksis (2007). Han forbinder utopien med ideologier som i løpet av 1900-tallet utviklet seg i en totalitær retning, eller viste seg å være urealistiske framtidssvisjoner, og fremholder at mennesker i dag er opptatt av det de kan relatere til, nye vinklinger på sosiale relasjoner i hverdagslivet. Jeg oppfatter likevel utopien som et nyttig verktøy for en politisk og radikal kunstpraksis, og støtter meg på Rancières tanke om at den relasjonelle estetikken utarter seg som en ufarlig nabolagspolitikk, og dermed ikke er i stand til å rekonfigurere det som sanses og det som finnes (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 170). Slik jeg ser det er det helt nødvendig med en distanse, det Rancière betegner som et estetisk brudd, for å kunne rette et kritisk blikk på det en ønsker å belyse eller undersøke. I Mores *Utopia* (1955) er øyen menneskeskapt, og gjennom den avstanden øyen representerer, åpnes det for en anledning til å utforske nye muligheter i kontrast til det som kritiseres. Min påstand, basert på Rancières teori, er at den politiske kunsten kan være i stand til å forskyve grensene i den sansbare verden idet den er i stand til å etablere muligheten av et utopisk rom, og dermed en mulighet for kritisk refleksjon.

Men først vil jeg klargjøre Rancières kunstbegrep, hvordan han definerer delingen av det sansbare, og på hvilken måte mekanismene i han utvidede politikk-begrep kan muliggjøre for en politisk kunstpraksis å stille spørsmål ved, utfordre og forskyve virkelighetens koordinater.

## 2.1 Rancières kunstbegrep

I min lesning av punkebønn-performansen skal jeg legge Rancières kunstbegrep til grunn. Han opererer med tre ulike kunstregimer som er historiske inndelinger, men som også har en transhistorisk dimensjon ved at ulike aspekter ved regimene kan eksistere på samme tid (Rancière 2012c, 23 ff, 79). I ulike epoker har kunstregimene fungert som prinsipper for identifisering av praksis som kan betegnes som kunst. Rancière tar utgangspunkt i det etiske regimet, det representative regimet og det estetiske regimet. Disse knytter Rancière til Platon, Aristoteles og Schiller.

I *kunstens etiske regime* blir kunsten bedømt ut i fra sin sannhetsgehalt og i hvilken grad den tilsvarende virkeligheten. Dette regimet er tuftet på Platons filosofi, og her har ikke kunsten noen spesielle rettigheter eller egenskaper utenom å bli vurdert ut ifra sin moralske *ethos* og hvilken effekt den har i samfunnet (Rancière 2012c, 24–25, 80–81).

*Kunstens representative regime* kaller Rancière poetisk da han forbinder dette med Aristoteles' poetikk. Her blir kunsten vurdert ut ifra kriterier for kunstnerisk frembringelse og følger kunstens eget hierarki. Det representative innebærer at kunstverkets målestokk er etterligningen, *mimesis*, samtidig som kunstverket speiler verdier og holdninger i samfunnet (Rancière 2012c, 26–27, 81).

Det er først med Friedrich Schiller på begynnelsen av 1800-tallet at *kunstens estetiske regime* blir etablert. Som en reaksjon på den franske revolusjonen skrev Schiller i 1795 *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*.<sup>7</sup> Den estetiske oppdragelsen var for Schiller løsningen som kunne gjøre mennesker i stand til å oppnå frihet gjennom en harmoni mellom fornuft og følelser. Schiller definerer det estetiske som forståelsen av skjønnheten, og denne analysen er en tilbakevending til det sanselige og det sansbare (Rancière 2012c, 31 ff, 82).

For Rancière er det estetiske regime grunnleggende egalitært da det bryter med sjangerhierarkiet i det representative regimet. Dessuten knytter han det estetiske regimet til den tyske romantikken og forestillingen om kunsten og litteraturen i entall fremfor i flertall. Når

---

<sup>7</sup> Schiller utviklet Kants estetikk i en idealistisk retning. Hans mål var i utgangspunktet å foredra om sine undersøkelser av det skjønne i lys av Kant, men omstendighetene rundt den franske revolusjonen, med en tilhørende kritikk av den herskende kultur, førte derimot Schiller ut i en *politisk estetikk* som forsøkte å nærme seg verdenshistoriens hendelser gjennom utopisk tenkning. Han ville oppheve den politiske autonomien med sitt forslag om en estetisk løsning, den estetiske oppdragelsen (Schiller 2010).



reglene for kunstfrembringelser ikke lenger gjelder slik som i det representative regimet, åpner det for at alle emner kan tas opp i kunsten. Samtidig blir forholdet mellom kunst og virkelighet utydeliggjort, og grensene mellom fiksjon og dokumentasjon av virkeligheten glir over i hverandre (Rancière 2012c, 83).

*I call this regime aesthetic because the identification of art no longer occurs via a division within ways of doing and making, but is based on distinguishing a sensible mode of being specific to artistic products [...] In the aesthetic regime, artistic phenomena are identified by their adherence to a specific regime of the sensible, which is extricated from its ordinary connections [...]* (Rancière 2004, 22–23).

Rancière tydeliggjør sitt kunstbegrep ved å bygge på Friedrich Schillers analyse av statuen Juno Ludovisi (Rancière 2008a, 540). Kun hodet er bevart av denne romerske kjempestatuen som skulle forestille gudinnen Juno. Schiller nærmer seg statuen fra ulike vinkler, men det er først i det estetiske regimet at statue får bli *kunst*. Der Juno-statuen i det etiske regimet bedømmes etter sin sannhetsgehalt, bedømmes den ut i fra sin egenskap å være en skulptur i det representative regimet. Det er i det estetiske regimet at Juno-statuen gir en sanseerfaring som er forskjellig fra dagliglivets sanseerfaring, og det er her statuen blir kunst. Schiller mener at gjennom denne formen for sanseerfaring oppheves motsetningene mellom skinn og virkelighet, mellom form og materie, aktivitet og passivitet.

Et viktig begrep i Schillers filosofi er *lekedriften*. Rancière bygger på Schillers lekedrift i den estetiske betraktningen og knytter denne til det politiske potensialet i kunsten. Det politiske er knyttet til det estetiske i fordelingen av rommet. Leken er hos Schiller en form for deling av det sansbare som opphever de vanlige forbindelsene mellom skinn og virkelighet (Rancière 2008a, 540). Med det åpner det seg i kunsten et rom hvor tilskueren gis en emansipatorisk mulighet.

*Det er [menneskets estetiske oppdragelse] som har etablert ideen om at dominans og underdanighet først og fremst er ontologiske distribusjoner (tanke-aktiviteter versus den sanselige materiens passivitet). Den har definert en nøytral tilstand, en tilstand av dobbel annullering, hvor tanke-aktiviteten og den sanselige mottakeligheten blir en og samme virkelighet og danner et nytt område for væren. Det er et område som dannes for den frie tilsynekomsten og det frie spillet – som gjør likheten tenkelig* (Rancière 2012c, 35).

Denne forståelsen av *det frie spillet* eller lekens rolle i distribusjonen av det sanselige, og dermed det estetiske, ligger til grunn i Rancières tanke om mulighet for likhet. Tanken om likhet kommer til uttrykk i hans forståelse av *estetikken som politikk*, der Rancière setter et grunnleggende likeverd som utgangspunkt for demokrati. Dermed åpner han også for å gi alle

mennesker lik mulighet for deltakelse i konfigureringen av det sansbare (Rancière 2012c, 79–85).

I det estetiske regimet blir ifølge Rancière likhet et operativt prinsipp. Kunsten har ikke lenger noen representativ funksjon. I kunstens representative regime ble det fortalt en historie hvor både skaperen av verket, instrumenter og verktøy som ble benyttet og den som betraktet verket sto i ekvivalens til hverandre. Denne ekvivalensen var på den ene siden basert på det verket forestilte og på den andre siden de sosiale forholdene som ble representert. I det estetiske regimet er disse forbindelsene oppløst (Rancière 2012c, 27–28). Dette ser vi ved at omtrent hva som helst kan gjøres til gjenstand for kunstproduksjon. Det er ingen krav om at kunstverket skal produseres i forhold til gitte regler og at det gjennom kunstnerisk form etableres en likhet mellom kunstverket og tilskueren. Kunsten tilhører et spesifikt sensorium som står utenfor hverdagslivets erfaringsfære.

Hos Rancière er ikke kunsten i det estetiske regimet bundet til noen form for forventning eller hierarki (Rancière 2008b, 40 ff). Kunsten kvalifiseres ikke lenger etter reglene i produksjonen, men etter sin tilhørighet til et spesielt sensorium og en spesiell erfaringsmodus. Kunstproduktene skriver seg dermed inn i en egen erfaringsfære. Denne erfaringsfæren kjennetegnes ved oppløsningen av alle vanlige forbindelser og forskrifter, og representerer et brudd med samfunnets orden (Rancière 2008b, 40 ff). Det er først gjennom oppløsningen av disse strategiske logikkene og den lineære forbindelsen mellom det som er, det som er synlig og det som er intendert, at kunstens estetiske regime er mulig. På bakgrunn av dette er det relevant å spørre: Hva kan kunsten innen det estetiske regimet bidra med? Handler det om å forskyve oppdelingen av det sansbare for å tegne opp nye grunnriss i vår forståelse?

## 2.2 Delingen av det sansbare

Disse spørsmålene bringer oss tilbake til Platons *Staten* (2001) der de store former for estetisk inndeling og fordeling allerede i utgangspunktet har fått tildelt et politisert og sanselig aspekt.<sup>8</sup> For Platon er det logisk hvem som får ta del ut i fra tidsressurser i forhold til forventede gjøremål. Håndverkerne har ikke tid til å beskjeftige seg med fellesskapets anliggender.

---

<sup>8</sup> Platon 2001. *Staten*. Oslo: Vidarforlaget.

Rancière fremholder at inndelingen og fordelingen av det sanselige synliggjør hvem som får ta del i det som er felles i kraft av hva fellesskapet gjør med tiden og det rommet som denne aktiviteten utføres innenfor (Rancière 2012c, 12). Ulike «virksomheter» bestemmer evner eller mangel på evner overfor fellesskapet og dermed også hvorvidt man er synlig eller ikke synlig i fellesskapet. Her bygger Rancière i stor grad på Aristoteles' definisjon av en borger – *en som har del*. Forut for dette foregår det en inndeling hvor noen bestemmer hvem som skal ha del i fellesskapet (Rancière 2012c, 12).

I et foredrag Rancière holdt for Office for Contemporary Art Norway (OCA) i Venezia i juni 2011, forklarer han hvordan tingenes tilstand er rammen for distribueringen av det sansbare. Delingen av det sansbare kan på denne måten betraktes som et system av sanselig evidens som på samme tid opptegner samfunnets eksistens og dets underdeling (Rancière 2011). Slik kan delingen av det sansbare fastlegge både noe felles som er delt, og deler som forblir eksklusive. Dette berører oppdelingen av rom, tid og gjøremål som bestemmer i hvilken grad samfunnet er åpent for deltakelse, på hvilken måte og hvor mye eller lite man kan delta.

Det er relasjonene mellom det synlige, det tenkbare og det gjennomførbare som definerer en felles verden – og dermed definerer på hvilken måte og i hvilken grad en gitt gruppe av mennesker tar del i denne felles verden, ifølge Rancière (2011). Fordelingen av steder og deler er basert på en inndeling av tid og rom, og former for aktivitet som bestemmer hvordan fellesskapet innbyr til deltakelse. Når kunsten skaper noe nytt, åpner den også samtidig et nytt rom for sansning. I dette nyetablerte rommet ligger det et potensiale for å endre etablerte maktforhold. Det er i denne sammenheng Rancière tenker politikk som en prosess hvor spørsmål kan stilles om det bestående og samfunnets inndeling og fordeling (2011).

Rancière mener at kunstpraksisene intervensjoner overfor væremåter og overfor former for synlighet (Rancière 2012c, 13). I det ligger en «politikk», et politisert sanselig aspekt som følger sin egen logikk (Rancière 2012c, 15). Rancière skriver at det dannes en «nyskapelse» i grensesnittet skapt mellom de ulike kunstneriske «medier», gjennom båndene som er knyttet mellom for eksempel diktet og dets typografi eller illustrasjon, mellom teateret og dets scenografi eller plakatkunstnere (2012c, 18–19).

*Det er en «nyskapelse» som skal knytte kunstneren, som knuser det figurative, til den revolusjonære som skaper det nye liv. Dette grensesnittet er politisk i den forstand at det opphever den doble politikken som er iboende i den representative estetikken. På den ene siden skiller denne logikken imitasjonskunstens*

*verden fra den vitale verdens interesser og dens sosiopolitiske størrelser. På den andre siden utgjør den hierarkiske organisasjonen – og særlig den levende talen og handlingens primat overfor det malte bildet – en analogi til den sosiopolitiske orden. (Rancière 2012c, 19).*

Rancière påpeker at en historie om den estetiske politikken må ta i betraktning hvordan disse store formene blandes eller står i et motsetningsforhold til hverandre (2012c, 19). Forholdet mellom estetikk og politikk handler om den sanselige oppdelingen av det som er felles i fellesskapet, og på hvilken måte dette er synlig og organisert (Rancière 2012c, 22). Med disse tankene som bakgrunn kan man forestille seg kunstnerens politiske intervensjoner og hvordan det har utartet seg i ulike epoker – fra romantiske litterære former for fortolkning av samfunnet, til den symbolistiske poetikken om drømmen, fra en dadaistisk og konstruktivistisk opphevelse av kunst til vår samtids former for performance og installasjoner (Rancière 2012c, 22).

## 2.3 Politi, politikk og kunst

Rancière opererer med en utvidet definisjon av politikk: Der politikk vanligvis forstås som et system for fordeling av goder og byrder, og handler om en gruppes organiserte prosess for kollektive beslutninger og teorier om maktutøvelse, tar Rancière utgangspunkt i en politikk som er en forlengelse av det grekerne forsto med bystat, *polis* (Rancière 2012c, 74 ff). Dette knytter han til politi (*la police*) ved at det dekker *det rådende system* eller *den rådende orden*, og omfatter alle institusjoner som er ansvarlige for den selektive oppdelingen av samfunnet. Rancière assosierer dette med en opprettholdelse av status quo og samfunnets oppslutning eller *konsensus* om denne orden (2012c, 75). I denne selektive oppdelingen vil noen grupper nødvendigvis bli favorisert, mens andre blir marginalisert.

For at status quo skal opprettholdes, begrenser politi den politiske deltakelsen. Ifølge Rancière er den rådende orden etablert av et sett strukturer og relasjoner hvor alle i et samfunn har blitt tildelt en plass, med sin rolle og sin funksjon (Rancière 2008a, 537, 2012a 91–93). Ut fra denne tildelte plassen i samfunnet kan man tale, se, høre, fornemme og delta i verden. For ham inneholder politikk det å fragmentere et etablert fellesskap og å sette spørsmålstegn ved dets orden. Slik står politikken i et konstant spenningsforhold til den rådende orden og kan bringe *dissensus* (Rancière 2008a, 2012a, 91).

Dissensus er ifølge Rancière den nye formen for kritikk ved at den fratar det sansbare dets selvfølgelighet, bryter det opp og gjøre det til gjenstand for uenighet (Rancière 2008a, 2012a,

93). Politikken ligger i denne muligheten til å dele det sansbare. I spenningsforholdet med den rådende orden kan *dissensus* åpne for en omrokking av roller, funksjoner og plasser i samfunnet. Nye stemmer kan komme til uttrykk og det kan skapes nye relasjoner til det som sanses. Dermed kan man redefinere det som er felles i et fellesskap. Muligheten for *dissensus* avhenger av et samfunns åpenhet (Rancière 2008a, 2012c).

Ifølge Rancière medfører politikk en *politisk subjektivering* – det at nye subjekter kan komme til orde på den politiske scenen (Rancière 2008a, 2012c). Den politiske subjektiveringen knytter seg til demokratisering. Her omdefinerer Rancière tanken om at demokrati betyr flertallsstyre, og benytter begrepet *demos*, den delen av folket som ikke har noen innflytelse, et kollektivt subjekt. Rancière tar til orde for en forståelse der politikken innebærer at det politiske er en aktivitet som kontinuerlig konfronterer den rådende orden i samfunnet (Rancière 2008a, 2012c).

*Politikken blir til idet de som «ikke har» tid, tar seg den tiden som trengs for å plassere seg som innbyggere i et felles rom og beviser at deres strupe kan ytre ord som gjelder fellesskapet og ikke bare en stemme som signaliserer smerte. Denne fordelingen og omfordelingen av posisjoner og identiteter, denne inndelingen og nyinndelingen av rom og tid, av det synlige og det usynlige, av støy og ord, utgjør det jeg kaller delingen av det sansbare (Rancière 2008a, 537).*

Forholdet mellom politikk og kunst er implisitt i Rancières kunstbegrep. Da både kunsten og politikken tar for seg delingen av det sansbare, beror de på en *primær estetikk* som påvirker forbindelsen mellom kunsten og politikken (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 170). Politikken i kunsten er en måte å opprette en felles verden på gjennom å rekonfigurere det som sanses og som allerede finnes. Denne rekonfigureringen foregår ved at det i kunsten foretas en forskyvning. Selv om slike kunstneriske forskyvninger kan ha politiske følger, kan aldri forbindelsen mellom kunst og politikk tenkes lineært. Kunst og politikk baserer seg på to former for inndeling av det sansbare som griper inn i hverandre, men som samtidig aldri kan befinne seg på samme grunn. Med dette vender Rancière seg mot den ofte frembrakte forestillingen om to atskilte og autonome områder, og spesielt mot postulatet om kunstens autonomi. Dette fører Rancière til en analyse av politikkens estetikk, hvor politikken skriver seg inn i estetikken. Først på basis av den primære estetikken lar det seg stille spørsmål rundt estetiske praksiser; rundt formene for synlighet av kunstneriske praksiser, om stedet som de inntar, og hva de «gjør» med henblikk på fellesskapet (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 169–170).

Politikkens fundament er bygget på en estetikk som ikke har noe å gjøre med Walter Benjamins forståelse av massenes tidsalder og «estetiseringen av politikken», ifølge Rancière (2012c, 12–13).<sup>9</sup> Denne primære estetikken er systemet av de *a priori* former som bestemmer det som lar seg sanse. Oppdeling av tid og rom, det synlige og det usynlige, tale og støy, alt dette definerer ifølge Rancière både politikken og det som står på spill i politikken som *erfaringsrom* (2012c, 12). I politikken avgjøres hvem som har kompetanse til å uttale seg om rommets egenskaper og tidens muligheter. Ut ifra denne første estetikken kan man stille spørsmål om *estetiske praksiser* og kunstpraksisenes synlighetsformer. Hvilke steder besitter de? Hva «gjør» de med det som er felles? Kunstneriske praksiser er «gjøremåter» som intervensjoner i den allmenne distribusjonen av gjøremåter, overfor væremåter og former for synlighet (Rancière, 2012c, 12–13).

*Politikk er aktiviteten som rekonfigurerer de sansbare rammene for utvelgelsen av felles formål. Den bryter med den "naturlige" ordens sanselige selvfølgelighet - som bestemmer hvilke individer og grupper som skal kommandere, og hvilken av dem som skal adlyde; hvilke som tilhører det offentlige liv og hvilke som hører hjemme i det private liv - ved først og fremst å anviser dem til en bestemt type rom eller tid, og påtvinge dem en bestemt måte å være på, å se noe på og å si noe på (Rancière 2012a, 91–92).*

Politikkens mulighet til å stille spørsmål ved det gitte baserer seg også på et paradoks, nemlig at det er snakk om en totalitet, en singularær allmennhet som har mulighet til å stille spørsmål, men samtidig finnes det en del av samfunnet som *ikke har del* (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 173). Om disse som ikke har del hever sin stemme og hevder sin plass som rettmessige aktører i samfunnet, vil de forstyrre den orden hvor alle er henvist til sin bestemte plass. Det er gjennom synliggjøringen av denne formen for dissens at politikken oppstår, ifølge Rancière. (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 173).

Som jeg allerede har nevnt i delen om Rancières kunstbegrep, forutsetter det estetiske regimet ikke noe hierarki. Regimet kvalifiserer ikke kunsten etter reglene i dens produksjon, men ser heller etter hvilken tilhørighet kunsten har til et visst *sensorium* og en viss erfaringsmodus. Det betyr at kunsten ikke lenger rangeres etter sin status i forhold til hva den behandler, men skriver seg inn i en egen *erfarings sfære* (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 168).

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin. 1975. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : drei Studien zur Kunstsoziologie.*, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.

*«Dersom den estetiske erfaringen kommer i kontakt med politikken, er det fordi den også defineres som erfaring av dissens, som en motsetning til den mimetiske eller etiske tilpasningen som finner sted i kunst som har sosiale mål» (Rancière 2012a, 93).*

Rancière forbinder denne egne erfaringssfæren, sensorium, med den estetiske adskillelsens regime (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 168). I denne erfaringssfæren kommer kunsten i kontakt med politikken. Den estetiske adskillelsen er forbundet med det estetiske bruddet, og har innført en form for effektivitet knyttet til forholdet mellom praktisk kunstnerisk produksjon og bestemte sosiale mål. Det er et brudd mellom sanselige former, deres betydninger og deres virkninger. Bruddet med samfunnets orden kommer frem idet det estetiske regimets erfaringssfære bryter med alle forventede forbindelser og strukturer i samfunnet. Kunsten blir fristilt fra enhver forventning og fra hierarkiet. Kunstens estetiske regime er kun mulig etter en oppløsning av de lineære forbindelsene og den strategiske logikken mellom det som *er*, det som er *synlig* og det som er intendert (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 168).

## 2.4 Kunstens politiske potensiale

Rancières formål med sin forskning er å reetablere betingelsene for at en debatt kan bli forstått. I boken *La Méésentente. Politique et philosophie* (1998) tar Rancière opp betydningen av uenighet som forutsetning for politisk handling. Han stiller seg kritisk til forestillingen om at enighet og konsensus er et ideal for politikken (Rancière 2012c, 6). Dynamikken i uenigheten har den iboende evnen å skape noe nytt ved at motstridende argumenter og tankerekker kan ytres og diskuteres, settes opp mot hverandre.

For at estetikken skal kunne fungere politisk, forutsetter det ifølge Rancière at en også benytter seg av en effektivitetsmodell som ikke bygger på de samme strukturene som samfunnets dominansform (Rancière 2012a, 102–103). Store deler av den politiske kunsten på 1900-tallet har forsøkt å gi tilsvar på samfunnets dominansformer gjennom kritikk av det økonomiske, statlige og ideologiske. De «tradisjonelle» kunstpraksisene kan ifølge Rancière ikke overkomme gamle paradigmer ved å plassere sin tanke og praksis i nye kontekster når de fortsatt befinner seg innen det gamle paradigmet. En måte å løse dette på, ifølge Rancière, er å blande de ulike kunstformenenes logikk i kunstverkene, og med det åpne for den estetiske adskillelsens regime (Rancière 2012a, 102–103).

Det er et iboende paradoks i det estetiske regimet at enhver lineær forbindelse mellom kunst og målrettet politisk virksomhet er umulig, da de strategiske logikkene er opphevet. Kunstneriske praksiser kan dermed per se ikke være subversive, ei heller kan på forhånd bestemte politiske mål oppnås (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 171). Kunsten kan forskyve grenser og brudd; bryte konsensus og åpne for nye måter å dele og inndeale det sansbare på.

Vi kan med andre ord hevde at Rancière oppfatter kunstens politikk som en sinnets konstruksjon av tenkbare landskaper som på samme tid dekonstruerer konsensus og viser nye muligheter og egenskaper (Rancière 2012b, 185). Gjennom en oppheving av motsetningene mellom aktivitet og passivitet; viten og ikke-viden, kan kunsten bryte med konsensus og skape nye forhold og situasjoner (Rancière 2012b, 185).

På en annen side handler det også om et *verken-eller* i den estetiske erfaringen. Dette innebærer at den estetiske erfaringen verken tilhører en objektiv dom som kan forutsette en bestemt kollektivitet, eller en individuell fornemmelse som kan eksistere løsrevet fra enhver form for felleskap eller samfunn (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 171). Med andre ord handler det verken om individuell konsumpsjon av kunst, eller om en forutbestemt kollektivisering av den estetiske erfaringen. Det er nettopp gjennom denne ikke-avsondringen at den estetiske erfaringen gir en mulighet for et utsyn til et kommende samfunn, men uten at dette kan instrumentaliseres.

Selvstendigjøringen av estetikken er for Rancière en del av den moderne konfigurasjonen av politikk. Den fungerer som et knutepunkt mellom en orden av *logos* og delingen av det sansbare (Rancière 2002, 69). Politikken forstyrrer den tilsynelatende naturlige orden og viser til at konsensus i beste fall er midlertidig (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 173).

Kunsten og politikken står i et analogt forhold til hverandre. Den estetiske erfaringen oppnår, blant annet gjennom sitt verken-eller, en politisk betydning. Ifølge Rancière arbeider kunstneren mot en avslutning som arbeidet i seg selv ikke kan oppnå, da kunstneren arbeider med blikket festet på et folk som 'ennå mangler' (Rancière 2008b, 11).



## 2.5 Likhet som premiss for politikk

Likhet får en sentral rolle i det emansipatoriske momentet i Rancières teori. Likhet er verken et mål eller en tilstand, men et fundamentalt a priori, en forutsetning som kan kreves i interaksjonen mellom ethvert menneske (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 174). Rancières fokus på likhet er med et universelt og ahistorisk utgangspunkt. Dette står i motsetning til poststrukturalistiske tenkere som Jacques Derrida som legger vekt på *forskjell* som et grunnleggende premiss.<sup>10</sup> Denne filosofien fremhevet at tegnene man bruker til å definere en betydning alltid står i forskjellig forhold til det de forsøker å bestemme, og dermed gjør det umulig å komme frem til en endelig mening. Hos Derrida blir dermed i enhver opplevelse av autenticitet eller spontant nærvær kontakt med det egentlige og opprinnelige umulig (Rancière 2012c, 70–71).

Ideen om likhet som utgangspunkt for den emansiperte tilskuer har Rancière funnet i sin lesning av Joseph Jacotot (1770–1840).<sup>11</sup> Den franske læreren og pedagogen Jacotot dro til Leuven i Belgia for å undervise. Han kunne ikke flamsk og hans elever kunne ikke fransk. Likevel klarte de å lese en fransk bok sammen og etter hvert også kommentere denne på fransk. Ut i fra sin erfaring skrev Jacotot tre prinsipper om læring: Intellektuelle evner er likeverdige. Den som vil, kan. Og man kan undervise det man ikke kan. Jacotots prinsipper ligger implisitt i Rancières tanke om likhet som utgangspunkt (Rancière 2012a, 8 ff).

Rancières lesning av Jacotot fremhever likeverd og likhet som utgangspunkt for læring. Dette blir utgangspunktet for refleksjoner rundt likhet. Et utgangspunkt og en forutsetning – ikke et mål en forsøker å oppnå. Han hevder at ulikheten er historisk produsert, men likheten er universell (Rancière, 2012c, 70 ff). For Rancière forutsetter demokrati at ethvert menneske har et likeverdig utgangspunkt for deltakelse og emansipasjon. Likeverd er i denne forståelsen ikke et *mål* for demokratiet, men nettopp en forutsetning og et utgangspunkt. Ifølge Rancière er politikken den dissensen som oppstår når mennesker ikke innfinner seg med den orden som er fastlagt i et samfunn, og velger å heve stemmen sin og ta plass. Den politiske kunsten er for Rancière en mulighet til å forskyve virkelighetens koordinater og stille spørsmål ved inndelingen og oppdelingen av det sansbare. Kunsten effektiviseres ved at den skaper et brudd

---

<sup>10</sup> Den franske forskjellsfilosofien er forankret i Martin Heideggers fenomenologi og Ferdinand de Saussures lingvistikk.

<sup>11</sup> Jacques Rancière. 1987. *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard.

i det sanselige. Jeg vil diskutere bruddet i det estetiske regimet opp mot det konkrete og symbolske bruddet performansen representerer.

Likhet er et fundamentalt prinsipp for alle talende vesener. På grunnlag av dette prinsippet kan den delen som ikke har del reise seg og kreve likhet. Dette vil Rancière legge som et utgangspunkt for demokrati. Likhet skal være en forutsetning mellom alle talende vesener (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 173). Rancière mener at likhet skal være et utgangspunkt for å ta for seg ulikhet. Uten dette utgangspunktet blir det umulig å bryte gjennom politiordenen og henvise til den fundamentale feilberegningen (*le mécompte*) (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 174).

Rancières ontologi innebærer at den fundamentale likheten ikke kan virkeliggjøres i delingen av det sansbare. Denne delingen tilhører politiordenen og bygger stadig på ulikhet. Kravet om likhet er dermed bestandig en begivenhet som forstyrrer politiordenens oppdeling av det sanselige, og som dermed hele tiden på ny bringer likhetsprinsippet inn i feltet for dissens, altså politikken (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 174).

Likhet blir for Rancière et prinsipp som bør gå forut for politikken. Han velger å forholde seg til det som foregår i tid og rom, og dermed distanserer han seg også fra en hermeneutisk analyse. Rancière fokuserer på det som foregår på overflaten fremfor å søke i dybden etter en mer virkelig mening fordi han ønsker å unngå en metode som klassifiserer noen som kjennere av sannheten mens andre er uvitende. Dette strider mot hans likhetsprinsipp. Derfor er han også nødt til å forholde seg til det som er tilgjengelig for alle.

## 2.6 Postmodernisme og politisk kunst

Rancière anser postmodernismen for å være en tilbakevendingens prosess (Rancière 2012c, 37). Med dette mener han at postmodernismen fokuserte på alt det som hadde ødelagt modernismens teoretiske byggverk; overgangen mellom blandede kunstarter som brøt med det tidligere strenge skillet, og en langsam invadering av det som hadde vært malerienes utstillingsrom. Nå ble disse rommene fylt med tredimensjonale og narrative former som pop-art og installasjonskunst (Rancière 2012c, 38). Det som i moderniteten hadde fungert som en teleologisk modell med inndelinger av de ulike kunstartene og et adskilt område for kunsten, ble i postmodernismen uutholdelig, ifølge Rancière (2012c, 38). Han mener at det gjennom postmodernismen ble

etablert en bevissthet om hva som hadde vært modernismens kjerne; et desperat forsøk på å etablere det de erkjente som «kunstens vesen» (Rancière 2012c, 38). Samtidig forandret postmodernismen seg raskt. Rancière skriver at den muntre tøylesløsheten, forherligelsen av simulakrer og blandinger av sjangre snart begynte å gå over i spørsmål om den friheten og uavhengigheten det modernitære prinsippet hadde gitt, eller kunne gitt, kunsten i oppgave å fullføre (Rancière 2012c, 39). Rancière beskriver hvordan *situasjonistene* med Guy Debord i spissen sprang ut av en avantgardistisk kunstnerisk etterkrigsbevegelse som på 1960-tallet ble utformet som en radikal kritikk av politikken, men er i dag også innlemmet i en alminnelig desillusjonert diskurs (Rancière 2012c, 6 ff).<sup>12</sup> Der den avantgardistiske bevegelsen har dreid seg mot det nostalgiske, har ideen om den post-utopiske samtiden vokst frem. Rancière er kritisk til ideen om at vi lever i en post-utopisk samtid, og han mener kunsten blir beskjedne – uten tro på objektets singularitet og kunstens evne til å forandre verden. Han kritiserer vår samtids kunstnere og kunstinstitusjoner for heller å ta avstand fra både kunstnerisk radikalitet og estetisk utopi fremfor å sette disse opp mot hverandre (Rancière 2008a, 533–535).

Ifølge Rancière har hverken «modernitet» eller «avantgarden» har vært begreper med oppklarende egenskaper i forhold til det å forstå relasjonene mellom estetikk og politikk (Rancière 2012c, 23). I generelle trekk handler modernitet om et kunstregimes egen historisitet, der avantgarden angår avgjørelser som virker innad i et bestemt kunstregime. Det siste har å gjøre med et brudd med fortiden eller forgripelse av fremtiden. Estetisk modernitet tildekker singulariteten til et bestemt kunstregime. Det vil si et spesielt bånd mellom produksjon av verk og praksiser, disse praksisenes synlighetsformer og måter å begrepsliggjøre dem på (Rancière 2012c, 23).

Rancière hevder at dagens post-utopiske tendens i kunsten beror på holdninger fra filosofer, kunstnere og kunsthistorikere som representerer den oppløste alliansen mellom kunstnerisk radikalitet og politisk radikalitet (2008a, 533–535). 1990-tallets relasjonelle samtidskunst ble, som jeg tidligere har vært inne på, behandlet teoretisk i Nicolas Bourriauds essaysamling *Relasjonell estetikk* (2007). Relasjonell kunst fungerer her som en mikropolitikk, med stedsspesifikke, beskjedne samstillinger der kunstnere forsøker å binde sammen virkelighetsnivåer som tidligere var adskilt. Bourriaud mener opprørselementene og utopien fra

---

<sup>12</sup> Situasjonistene var en kulturell praksis utviklet spå slutten av 1950-tallet med utgangspunkt i marxisme. Det var en liten gruppe radikale kunstneriske og politiske aktører, deriblant Guy Debord. Han beskrev i boken *La Société du spectacle* (Skuespillsamfunnet, 1967) hvordan menneskene under kapitalismen er blitt redusert til tilskuere i sin egen virkelighet, uten mulighet til å gripe inn og endre den.

1960-tallets avantgarde ikke har relevans for samtiden (2007, 13–14). Kunstuttrykkene i dag har ikke lenger som mål å forme imaginære og utopiske virkeligheter, ifølge Bourriaud, men heller eksistensformer og handlingsmodeller innen en faktisk virkelighet (2007, 16). Han mener at utopien har utspilt sin rolle, at kunstnere og publikum er interessert i hva som skjer her og nå, ikke i utopiske fremtidsvisjoner. Det som for Bourriaud er elementer av felleskap og emansipasjon i kunsten, anser Rancière for å være nabolagspolitikk som aldri forlater rammene definert av den dominerende makten.

Med dette avviser Bourriaud utopiens politiske relevans i samtidens kunstpraksiser, og gir kunsten heller den rollen å re-etablere allerede eksisterende former gjennom den relasjonelle estetikken. Det ligger ingen radikale eller revolusjonære motiver i den relasjonelle kunsten.

Rancière viser til at både den relasjonelle kunsten og den sublime estetikken viser to mulige forvandlinger av den politiske funksjon (2008a, 535). Lyotards begrep om *det sublimes estetikk* tok opp igjen det sublime fra Kants estetikk, men bruker det om fremstillingen av noe ikke-fremstillbart. I den relasjonelle estetikken forkastes alle pretensjoner om kunstens selvtilstrekkelighet. Det skapes flyktige, ubestemte situasjoner som oppfordrer til en forflytning av persepsjonen – fra tilskuer til deltaker. I det sublimes estetikk skaper rom-tiden i det passive møtet med det heterogene en konflikt mellom sansesystemer. I begge tilfeller konstruerer kunsten rom og relasjoner med mål om å konfigurere fellesskapets territorium materielt og symbolsk, og bidrar på denne måten til en ny inndeling av det materielle og symbolske rommet. Det er gjennom dette at kunsten nærmer seg politikken, ifølge Rancière (2008a, 535). Men samtidig er disse tilnærmingene til det politiske hverken tilstrekkelig radikale eller banebrytende, og lider, slik jeg forstår det, under postmodernismens desillusjonerte og nostalgiske dreining.

Slik Bishop hevder i artikkelen ‘Antagonism and Relational Aesthetics’ (2004), ufarliggjør den relasjonelle estetikkens kunsten og dreier den mot en forsonende dialog heller enn konfrontasjon. Hun problematiserer den risikofrie atmosfæren som oppstår, hvor ingen virkelige kamper blir utkjempet, men der dialogene forløper mellom likemenn. Bishop etterlyser en relasjonell antagonisme hvor den forsonende dialogen må vike for en polemisk diskusjon, slik at det åpnes for kritisk refleksjon.

Hal Foster hører i likhet med Bishop til kretsen rundt magasinet October (MIT Press). Han skriver i artikkelen ‘Post-Critical’ (2012) at den kritiske teorien ble svekket under det han kaller

kulturkrigen som pågikk fra 1980 – 2000-tallet. Han trekker frem tiden under George W. Bush som en tid der kravet om bekreftelse og enighet nærmest ble total, og dermed levnet lite rom for kritikk på universiteter og museer. Foster hevder at akademikere ikke er like opptatt av kritisk tenking lenger, som også henger sammen med publikasjonspresset i akademia, samtidig som kuratorer er mer opptatt av bedriftens sponsorer enn av å fremme kritisk debatt. Dessuten, mener Foster, bærer kritikken i kunstverdenen preg av å være irrelevant, å ha gått ut på dato (2012).

Det som skiller Foster og Bishop fra Bourriaud er ikke oppfatningen om at det har foregått en dreining i kunstverdenen i vår tid hva kritikken i seg selv angår, hvor denne fremstår som irrelevant og utdatert; men heller tanken om hvordan en velger å forholde seg til dette. For Bourriaud synes det utelukkende positivt at den estetiske erfaringen har kommet nærmere hverdagslivet, at dialogen står i sentrum og kunstnere og publikum er opptatt av det som skjer her og nå, å skape en nærhet. Både Foster og Bishop påpeker at nettopp denne nærheten også fører til en ukritisk omfavnelser av det som blir presentert i verkene.

I foredraget for OCA forklarer Rancière at «a 'state of things' presents itself as an objective given discarding over possible states of things.» (2011). Han forklarer hvordan han ser fenomenet 'tid' som en rekke muligheter, så når man benytter utsagnet 'time has changed' betyr det ifølge Rancière egentlig at visse ting ikke er mulige lenger. Han mener en generell oppfatning har vært at det siden 1960-tallet har kommet til en avslutning av en historisk periode (2011). Denne avslutningen innebærer blant annet en oppløsning av delingen av verden mellom to blokker og det store fokuset på klassekamp. Men den innebærer også en slutt på 'de store narrative', utopiene og ideologiene som hadde preget verden.

Rancière ønsker å se nærmere på de store narrative og spør om nøyaktig *hva* som egentlig er blitt avsluttet (2011). Han kommer frem til at det er det optimistiske narrative som er over, ideen om historisk evolusjon, oppfattelsen av en levd verden, og en fornemmelse av en mulig transformasjon av denne verden. Rancières tese er at avslutningen av de store narrative i realiteten er en omarrangering av disse elementene. Han forklarer det med at vår tid egentlig ikke har kvittet seg med den historiske nødvendigheten, den har heller ikke kvittet seg med den marxistiske forståelsen av vår verden. Derimot har vår tid, ifølge Rancière, blitt frakoblet fra den følelsen av det mulige som den tidligere var knyttet til, optimismen (2011). Den postmoderne diskursen har beskrevet vår tid som en tid preget av desorientering, hvor det blir

sagt at man har mistet troen på en historisk løfte om fremtiden, sier Rancière og påpeker at dagens dominerende narrativ om vår verden i stor grad handler om kapitalismens og det globale, liberale demokratiets triumf over marxismen (2011).

Foster skriver at den post-kritiske tilstanden som skulle frigjøre oss fra historiske, teoretiske og politiske tvangstrøyer i all hovedsak har ført til en relativisme som har lite å gjøre med pluralisme (2012, 3). Han spør seg hvordan man har kommet til dette punktet hvor kritikk blir avvist i den grad det gjør i dag, og antar at det har å gjøre med kritikkens posisjonering. I første omgang ble *dommen* avvist som en moralsk rett til kritisk evaluering. Deretter ble *autoritet*, som et politisk privilegium med rett til å snakke på vegne av andre, avvist. Til sist var det en skepsis mot *distansen*, den kulturelle avstanden som er nødvendig å ha fra de forholdene en kritikk har som hensikt å undersøke.

Ifølge Foster er den kritiske kunstneren hos Rancière fanget i en ond sirkel, der utgangspunktet for den kritiske kunsten er å skape bevissthet om dominansformenes mekanismer for å gjøre tilskueren til en bevisst aktør, men problemet ligger i det at kritisk bevissthet ikke kan overføres *per se*, og de som blir utnyttet krever sjeldent å få en forklaring på utnyttingsmekanismene de er utsatt for (2012, 5).

Jeg har valgt å lese både punkebønn-performance og Rancières teori i en postmodernistisk kontekst, selv om postmodernisme i seg selv er et problematisk begrep. På mange måter kan postmodernismen ses som en refleksjon over og frigjøring fra modernismen, men det er likevel en kompleks tid som antakelig krever nettopp en distanse også i tid for å kunne studeres som en kulturell epoke. Jeg velger å ta med meg videre tankene om relativismen som på mange måter umuliggjør kritikken, og tanken om en desillusjonert diskurs, som slik jeg ser det resulterer i en følelse av avmakt og kanskje også likegyldighet. Jeg finner det relevant for oppgaven å fokusere på *distansen* som en grunnleggende nødvendighet for kritisk refleksjon, og kommer til å nærme meg dette i neste avsnitt om utopien som en mulighet for politisk kunst.

## 2.7 Utopia – et rom for politisk kunst

Som jeg nevnte innledningsvis har utopien fungert som verktøy for samfunnskritikk i ulike kunstpraksiser. More beskrev hvordan kong Utopus ønsket å skille sin halvøy fra resten av fastlandet. Kongen befalte sine menn å grave en dam og slik skape en kunstig øy (1955). Først

gjennom denne *absolutte adskillelsen* kunne prosessen med å forvandle innbyggerne begynne. Med dette la More grunnen for en ny sjanger, den utopiske roman, og etablerte også symbolet vi assosierer med utopiens natur – *øyen som adskilt og isolert*. Ideen om utopi har siden også blitt overført utover litteraturen til andre kunstarter, og jeg vil undersøke hvordan den utopiske ideen kan sees som et kunstnerisk virkemiddel i Pussy Riots performance, men først vil jeg se nærmere på ulike definisjoner av utopien.

Mads Anders Baggesgaard skriver i artikkelen ‘Mulige og umulige øer’ (2008) at øyen har blitt et symbol på idealsamfunnets avhengighet av adskillelsen, og at den doble distansen som skapes gjennom narrativ fiksjon og den geografiske avgrensingen gir mulighet til en allegorisk kommentar til den politiske virkeligheten (2008, 38). Baggesgaard viser til hvordan ordet *utopi* er sammensatt av *eu-topos*, det gode sted, og *ou-topos*, intet sted (2008, 38). Jeg ønsker å overføre denne ideen om den absolutte adskillelsen som i litteraturen har blitt symbolisert ved en øy, til det utopiske *rommet* som skapes gjennom det estetiske bruddet Rancière beskriver.

Baggesgaard viser til at utopi-begrepet har vært forbundet med en verdensfjernhet, og blitt betegnet som illusorisk tankespinn eller en flukt fra virkeligheten (2008, 39). Han argumenterer med at More i motsetning til illusorisk eller mytisk forstår *utopisk* som *skapt*, og med dette nettopp understreker idealstatens skapte karakter (Baggesgaard 2008, 38). Videre påpeker han at More viser hvordan denne distansen faktisk er en nødvendighet, at en viss avstand må avlegges mellom en selv og det fenomen eller samfunn en ønsker å kommentere for å kunne opprette et observerende perspektiv. For Baggesgaard er utopia med andre ord ikke en flukt, men heller en radikal impuls til å vise et alternativ (Baggesgaard 2008, 51).

I likhet med Rancière poengterer Baggesgaard at der andre politiske sjangere formulerer en politisk ideologi i kontrast til andre ideologier, som i manifestet og protestsangen, vil utopien kunne erstatte maktspeilet med en ideell samfunnsstruktur ved at den i forhold til samtiden foretar en forskyvning. Gjennom dette kan utopien også understreke kunstens rolle som politisk medium på egne premisser (Baggesgaard 2008, 39–40). Han foreslår at utopien i dag kan fungere som en mulighet for en *re-entry* av det politiske i en post-politisk verden; et middel til avkoding og gjenkoding av diskursive strukturer i samfunnet sett fra en utopisk posisjon (Baggesgaard 2008, 51).

Paul Ricoeur beskriver i *Lectures on Ideology and Utopia* (1986) hvordan det sentrale temaet i enhver utopi er *makt*, og hvilken mulighet som finnes for å løse maktens problem. Utopiens

tvetydighet kommer til syne ved at det er to måter å løse maktens problem. På den ene siden er argumentet om å kvitte seg med ideen om herskere fullstendig. Dette er en anarkistiske tilnærmingen. På den andre siden er ønsket om en mer rasjonell makt, som ifølge Ricoeur ville innebære en påkrevd tiltro til *de viseste* eller *best skikkede* og føre til et tyranni under de som vet best:

*All utopias finally come to grips with the problem of authority. They try to show ways people may be governed other than by the state, because each state is the heir of some other state. Power repeats power. Utopia, on the other hand, attempts to replace power (Ricoeur, 1986, 298).*

Slik jeg leser Ricoeur mener han at utopien forsøker å løse det problematiske aspektet ved at en myndighet utøver autoritet overfor sin befolkning gjennom å forsøke å erstatte makten. Dette fører gjerne til at utopiens imaginære variasjoner om makt fremstår som viktigere enn kravene om å være konsekvent og ikke selvmotsigende. Ricoeur legger vekt på at utopier setter spørsmålsteget ved hva som finnes i øyeblikket og hva som regnes som normalt; og dermed introduserer en fornemmelse av tvil som ryster ved det åpenbare (Ricoeur 1986, 298). Ifølge Ricoeur er den største verdien av utopien muligheten til å utforske og erfare den bestående orden. Han ser utopien som et verktøy for kritikk og refleksjon, spesielt i tider der maktsystemer virker fastlåste og synes uoverkommelige (Ricoeur 1986, 300). Denne forståelsen vil jeg legge til grunn i min tese om at kunsten kan tilby et slags *frirom*, et rom fristilt fra det konkrete hverdagslivet, ved å skape en utopisk distanse. Det innebærer ikke at utopien skal levere en konkret løsning på et maktrelatert problem, men heller gi en mulighet for kritikk og refleksjon.

Edward James skriver i sin artikkel 'Utopias and anti-utopias' (2003) at evnen til å forestille seg en bedre måte å leve på døde ut i løpet av det 20. århundre på grunn av krigens grusomheter, folkemord og fremveksten av totalitarisme (James 2003, 219). Ifølge James var det 20. århundre preget av kynisme og pessimisme, og dermed forvitret den idealismen som utopien hadde representert. Den klassiske utopien med utgangspunkt i Thomas Mores roman fremstiller en verden med fravær av ulikhet, konflikt og urettferdighet; der alle samarbeider for fellesskapet og gir avkall på penger og eiendom. James skriver at kritikken mot denne klassiske utopien gikk ut på at den i realiteten ville føre til et undertrykkende samfunn, et dystopisk samfunn, da utopiens «perfekte» systemer ville tyrannisere den frie viljen. Kritikerne mente at de utopiske fortellingene skapte urealistiske og upraktiske visjoner av fremtidige samfunn, fremfor å tilby en reell kritikk av samtidens institusjoner, skriver James (2003, 220). Han påpeker hvordan tendensen i science-fictionlitteraturen på 1970- og 80-tallet tyder på en vending i de utopiske



narrativene, hvor det heller stilles spørsmål fremfor å gi svar (James 2003, 226). Her tas ikke menneskelige forhold for gitt, slik som i den tradisjonelle utopien, men det stilles heller spørsmål om miljøtrusler, om relasjonene mellom kjønn og mekanismene i patriarkalsk undertrykking i samfunnet (James 2003, 226–227).

Den moderne formen for utopi slik Edward James karakteriserer den er en relevant innfallsvinkel for min forståelse av utopiens mulighet som virkemiddel i politisk kunst. Den er forenlig med de feministiske verdiene Pussy Riot representerer. Jeg mener at den grunnleggende motivasjonen i en moderne utopi burde basere seg på å stille spørsmål ved samfunnets institusjoner og den politikk som føres. Utopien har derimot etter mitt syn ikke den oppgaven å fungere som et politisk manifest eller oppskriften på et konkret alternativt samfunn.

Fredric Jameson har undersøkt utopien i boken *Archaeologies of the Future* (2004). Han ser utopien som egen distinkt prosess i seg selv. Utopien har en sosial situasjon som utgangspunkt, og fra dette spesifikke ståstedet åpnes det for et blikk på historien som nødvendigvis må være simplificert. Elendigheten og urettferdigheten synes å dreie seg rundt et spesifikt onde, og den utopiske løsningen må dermed i første omgang på et fundamentalt plan være en negasjon. Gjennom denne negasjonen kommer det tydelig frem at løsningen er å fjerne denne roten til alt ondt (Jameson 2009, 69). Derfor mener Jameson at det er feil å nærme seg utopien med en forventning om en positiv visjon. Han skiller den individuelle, subjektive utopien fra den objektive utopien som fokuserte på liberale politiske teorier som skulle omdannes til en allmenn sosial realitet. Den subjektive utopien gir muligheten til individuell persepsjon (Jameson 2009, 70).

I store revolusjonære utopier handler det alltid om å eliminere kildene til utnytting og i samfunnet, fremfor å skape en plan for borgerlig komfort (Jameson 2009, 69). For at utopien skal kunne presenteres i et historisk og sosialt øyeblikk, og kunne tale til større sosiale grupper og deres innbilningskraft, bør den skape en situasjon som belyser årsak og virkning, problemer og løsninger, spørsmål og svar (Jameson 2009, 70). Den subjektive og individuelle tilnærmingen kan sees i relasjon til postmodernismen, og tilbyr en ny logikk og desentral tenkning som går på tvers av eldre strukturer i samfunnet, ifølge Jameson (2009, 71). Det grunnleggende spørsmålet hva angår en utopisk subjektivitet, er om utopien kan gi grobunn for en radikal transformasjon slik revolusjoner gjerne krever, eller om den utopiske impulsen allerede er implisitt i menneskesinnet, men er undertrykket og forvrengt i samtiden (Jameson

2009, 72). Jameson mener at utopien mister sin funksjon og evne til radikal transformasjon om den blir trukket for nærme hverdagslivet.

Jameson peker på at den moderne verdens kapitalistiske system har fått en posisjon som en realitet uten alternativer (2009, 73–74). For ham er dermed *bruddet* selve kjernen i en ny diskursiv strategi, hvor utopien er den formen et slikt brudd kan komme til uttrykk i. Den utopiske formen er i seg selv svaret på den universelle ideologiske overbevisningen om at det ikke finnes noe alternativ til dagens system, ifølge Jameson (2009, 74). Det som tidligere ble sett på som en svakhet i utopien, at den manglet en praktisk-politisk visjon om en konkret fremgangsmåte for forandring, blir nå utopiens styrke. Det radikale bruddet i relasjon til politiske muligheter og virkeligheten i seg selv reflekterer vår samtids ideologiske sinnstilstand (Jameson 2009, 74). Jameson mener at det tvinger oss til å konsentrere oss på selve bruddet, og dermed til å beskjeftige oss med det umulige, det urealiserbare i seg selv – som en mental forberedelse på en løsning vi ennå ikke kjenner til (Jameson 2009, 75).

Rancière peker på at samtidens diskurs om kunstpraksisenes tilbakevending til den enkle virkeligheten og dens kriterier for å bli vurdert, samtidig benekter utopiens relevans (Rancière 2012c, 9). Som vi så i avsnittet om postmodernismen har det vært en tendens å avskrive utopiene som irrelevante. Samtidig kritiserer Rancière aktørene innen samtidens kunstfelt, både teoretikere, kuratorer og kunstnerne selv, for ikke å våge å sette kunstnerisk radikalitet og estetisk utopi opp mot hverandre. Ifølge ham skyldes det den nostalgiske dreiningen i den avantgardistiske bevegelsen. At kunsten har blitt beskjeden må nødvendigvis være en konsekvens av den desillusjonerte diskursen. Slik jeg tolker det har nostalgien brakt med seg en følelse av avmakt, og denne resignasjonen har fratatt kunstnere optimismen og troen på de revolusjonære uttrykkenes kraft og muligheten for at en annen verden er mulig. Som James påpeker har idealismen som utopien hadde representert forvitret i løpet det 20. århundre, og den moderne formen for utopi stiller heller spørsmål enn å gi svar.

Denne tanken har Jameson videreført i sin forståelse av den subjektive utopien, som heller fokuserer på å gi en mulighet for individuell persepsjon ut i fra det bruddet med strukturene i samfunnet som utopien representerer. Også Ricoeur har vist til at det sentrale momentet i utopiene er å stille spørsmål ved makten, hvilket gjør dem til verktøy for kritikk og refleksjon.

For Rancière er det et viktig poeng at det ikke er en lineær forbindelse mellom kunsten og en målrettet politisk virksomhet. Kunstens politikk dekonstruerer konsensus ifølge Rancière, og

hans tanke om kunstens politikk er, slik jeg ser det, forenlig med den nye formen for utopi som en mulighet til å rekonfigurere det som sanses og inviterer til å utforske det sansbare i det *frie spillet*, uten å proklamere en ideologisk idealtilstand eller forsøke i stille seg lineært med bestemte politiske mål.

### 3. Patriarki i den russiske stat og kirke

I det følgende kapittelet skal jeg fokusere på det offentlige rommet i Russland som kontekst for punkebønn-performansen. Jeg vil diskutere hvordan maktstrukturene i Russland under Putin har innskrenket sivilsamfunnets mulighet til å ytre seg i det offentlige rom, og på hvilken måte den russisk ortodokse kirken har fått etablere seg som en betydelig samfunnsinstitusjon. Et viktig aspekt i Pussy Riots protest er opprøret mot det de anser for å være en korrupt og udemokratisk allianse mellom Putin og patriark Kirill.

Kapittelet er tredelt: Først vil jeg gå inn på maktstrukturene som definerer det offentlige rom ved å bruke teoriene til Arendt (1979 og 1996) og Bourdieu (1977 og 1982). Arendt skriver i *The Origin of Totalitarianism* (1979) og *Vita Activa* (1996) om de totalitære regimenenes fremvekst under Nazi-Tyskland og i Russland. Ifølge Arendts definisjon er totalitarismens mål å tilintetgjøre politikken. Bourdieu skriver i *Outline of a theory of praxis* (1977) at utvidelsen av det ortodokse feltet på bekostning av det heterodokse feltet tilsvarer totalitarismens ønske om å fjerne den offentlige politiske diskursen. Sivilsamfunnet i Russland lider under en økende totalisering av samfunnssfæren, hvor det ortodokse feltet blir gitt uproporsjonalt stor plass i den offentlig debatten på bekostning av det heterodokse feltet.

Arendts teori om det offentlige rom, det private område og samfunnsrommet gir en innfallsvinkel til min tolkning av de patriarkalske maktstrukturene som fundament både i den russisk ortodokse kirken og i Putins nasjonsbygging. Felles for både Arendts og Bourdieus teorier er at de stiller spørsmål ved, og forsøker å definere muligheten for, deltakelse i samfunnsrommet. Dette er momenter som også går igjen hos Rancière – hvilke muligheter har en borger i den offentlige diskursen, i politikken og i delingen og inndelingen av det sansbare? I dette kapittelet ønsker jeg å komme nærmere en forståelse av den konteksten en russisk borger står i om han eller hun ønsker å delta og ytre seg i det offentlige rom.

Den andre delen fokuserer på forholdet mellom stat og kirke, og hvordan Putin bruker den russisk ortodokse kirken og sin egen tro for å legitimere makten sin. Her inngår historien om Frelseren Kristus-katedralen og hvilken symbolsk status katedralen har i det russiske samfunnet. Den forståelsen av Russland jeg tar utgangspunkt i er hovedsakelig basert på Pål Kolstøs fremstilling i *Russland – folket, historien, politikken, kulturen* (2008), og Peter Normann Waage i *Russland er sitt eget sted: streker til et lands biografi* (2012).

Til slutt vil jeg diskutere sivilsamfunnets mulighet for deltakelse i den offentlige debatten i Russland. Putin har etter sin maktovertakelse etter hvert også tatt over kontrollen i de fleste offentlige mediene i Russland, samtidig som han med ny lovgivning har begrenset sivilsamfunnets rett og mulighet til å samle seg i protest og ytre seg offentlig (Kolstø 2008).

### 3.1 Maktstrukturer og kontroll i det offentlige rom

Slavoj Žižek har kritisert Rancière for å innta en urealistisk posisjon og for å postulere en umulig idealtilstand av politisk praksis (2010). Han trekker frem at det ikke lar seg gjøre å snakke om politisk mobilisering uten å også reflektere rundt maktstrukturene og de økonomiske forholdene. I et intervju med Peter Hallward holder Rancière fast ved at disse spørsmålene for ham er sekundære, og at politikk og makt kan holdes atskilt (Rancière og Hallward 2009, 97). Selv om politikk har med makt og maktens implementering å gjøre, og spørsmålet om organisering er viktig, er de likevel ikke det samme, ifølge Rancière. Han påpeker forskjellen mellom politikk og politi, og viktigheten av å ikke redusere politikken til et spørsmål om formen for vold og herredømme, men heller fokusere på at politikken skal lede til nye konfigurasjoner av rommet for det som synlig og det som kan sies (Bandi, Kraft og Lasinger 2012, 97).

I min lesning av Pussy Riots punkebønn-performance mener jeg det er nødvendig å ta i betraktning makt, vold og herredømme, det Rancière forstår som politi. Jeg tenker at når politikken er en reaksjon på politi, må en analyse nødvendigvis også belyse nettopp politi, eller den konteksten, det samfunn politikken reagerer og handler ut i fra og i relasjon til. Et viktig spørsmål som dukker opp er hvem som faktisk tar til orde for likhet og gjør seg synlig i den offentlige debatten. Dette leder videre til *det politiske subjekt*. Hvem er i stand til å heve stemmen sin og kreve likhet? Hvilke mekanismer ligger til grunn i delingen av det sansbare og hvem er i stand til å bryte med dem? Disse spørsmålene fører til en konfrontasjon om maktforhold, herredømme og undertrykking. Det kan ses som en svakhet i Rancières filosofi at han ikke går videre inn på disse temaene og velger å ikke beskjeftige seg med konseptene makt og herredømme.

Med dette distanserer Rancière seg for eksempel fra Bourdieus teori om kulturell kapital og tanken om at estetiske smaksdommer fungerer som et instrument for sosial posisjonering. Bourdieu forsøker å bygge sin klasseteori om smaksdommer på empirisk metode, men for Rancière er det problematisk at Bourdieu nødvendigvis må ha utelatt visse aspekter ved sin

empiri for å passe den inn i sin klasseteori. Rancière er kritisk til Bourdieus prosjekt fordi han mener at det resulterer i en sementering av klasseteorien ved å gi en beskrivelse av politiordenen som ikke er emansipatorisk. Rancière mener med andre ord at Bourdieu avskriver enhver progressiv ansats for å forskyve habitus-grensene (Bandi, kraft og Lasinger 2012, 176).

For min lesning av konteksten punkebønn-performansen oppstod i, fyller likevel Bourdieus teori en viktig funksjon, da jeg mener han makter å gi en forståelse for hvorfor ulikheten, undertrykkingen og politiordenens henvisninger og fordelinger blir akseptert av en taus majoritet (Bourdieu 1982, 601). Hos Bourdieu har jeg valgt å fokusere på begrepene om det *doksiske felt*, *det heterodokse felt* og *det ortodokse felt* (Bourdieu 1977, 168). Det doksiske felt, eller *doxa*, bruker Bourdieu for å beskrive de sidene i samfunnet og kulturen som blir tatt for gitt, som det ikke blir stilt noen spørsmål ved. Det som er akseptert og anses for å være normalt.

Ifølge Bourdieu kan visse potensielle politiske temaer holdes utenfor diskusjon ved å etablere et slikt normalisert felt der det opprettes konsensus om visse temaer (1977, 168 ff). Dette gjøres ved å opphøye en del av symbolsystemet til *rett mening* og ved å nekte blasfemikere adgang til redskaper for å kjempe om definisjoner av virkeligheten. Opinionen slipper derimot til i det heterodokse og det ortodokse feltet, feltene for ulike lærdommer og rett lærdom. Det heterodokse feltet åpner for reell diskusjon, og det er legitimt med ulike meninger. Det ortodokse feltet tillater derimot en slags diskusjon hvor det rette svaret likevel allerede finnes og kun et fåtall av stemmer blir hørt (Bourdieu 1977, 169–170). Bourdieu definerer ortodoksien som et system av eufemismer, av aksepterte måter å tenke og snakke på som avviser kjetterske uttalelser som blasfemi (Bourdieu 1977, 169). Dette skjuler en radikal sensur hvor den fundamentale motsetningen mellom universet av mulige diskurser og universet av alt som blir tatt for gitt maskeres (Bourdieu 1977, 169–170).

Rancières politiske subjekt får i en slik tilstand av radikal sensur et veldig begrenset handlingsrom, og som Arendt påpeker tilhører *handling* individet, ikke kollektivet (1996, 10). Gjennom handling kan individet fremstå med sin forskjellighet, skriver Arendt, og de andre er vitner til individets handling. For Arendt er handling evnen til å sette noe nytt ut i verden, den er spontan og uforutsigbar. Arendt skriver i *The Origin of Totalitarianism* (1951) at totalitære ideologier gjør handling umulig ved å søke en gjennomgripende styring av samfunnet (Arendt 1979, 318 ff). Bare det forutsigbare kan kontrolleres fullstendig, skriver Arendt, og handlinger

ikke er forutsigbare. Ved at handling kan bringe noe nytt, uhørt og usett inn i verden, utgjør også handling en trussel mot enhver totalitær styringsform, ifølge Arendt.

I en totalitær stat kan individet kun eksistere som en del av den kollektive massen, mener Arendt (Arendt 1996, 11). Selv om denne massen kan mobiliseres i historiske bevegelser kan det kun fremkomme handling på gruppens vegne. Dermed er enkeltindividet totalt utskiftbart. Handling forbinder Arendt med makt, og i et totalitært regime kreves atferd og ikke handling. Hun mener at en atferd som ikke er konform og upersonlig ses på som avvikende. Atferd blir menneskenes handlingsliv, men sett ut i fra et objektiviserende fremfor deltakende perspektiv (Arendt 1996, 41). Handling krever også et handlingsrom, og dette rommet mellom individene er hverken privat eller statlig, men det offentlige rom, ifølge Arendt (1996, 11).

Som vi kommer til å se i de neste avsnittene kan det tyde på at Putin er i ferd med å opprette en slik offentlighet hvor det ortodokse felt totalt overskygger det doksiske felt på bekostning av ytringsfrihet og hvor individet blir levnet lite handlingsrom. Når ortodoksien blir akseptert som doxa, kan det i realiteten ikke føres kritisk diskurs i samfunnsrommet. Ved å alliere seg med den russisk ortodokse kirken på den ene siden og samtidig ha statlig kontroll over de fleste uavhengige mediene, gir det Putin og Kreml muligheten til å etablere Russland som en nasjon bygget på tradisjonelle og konservative verdier hvor den kollektivistiske holdningen i befolkningen også undergraver opposisjonen og individuelle stemmer å ytre seg kritisk og konfrontere statsmakten.

## 3.2 Forholdet mellom stat og kirke

Ifølge Waage har forholdet mellom stat og kirke hele tiden vært svært sentral for Russlands historie og kultur (2012, 156). Han mener at russisk historie har vært preget av den antidemokratiske alliansen mellom verdslig og kirkelig makt (Waage 2012, 138). Etter Oktoberrevolusjonen og tsarens abdikasjon i 1917 hadde Sovjetunionen i 1922 vokst frem som et ideologisk imperium, ifølge Waage, og opphøyet marxismen til «vitenskapelig ateisme» (Waage 2012, 156). Dermed tok den marxistiske ateismen over rollen religionen hadde spilt i samfunnet. Waage skriver at Sovjettiden ga russerne mange år uten en fungerende offentlighet, og fravær av et åpent og felles rom hvor ideer kunne utveksles og diskuteres (Waage 2012, 158–159). Den offentlige diskusjonen ble slik erstattet av et statlig propagandaapparat. Fraværet av offentlige diskusjoner svekket ifølge Waage folkets dømmekraft og

vurderingsevne, og denne situasjonen har preget det postsovjetiske samfunnet. Waage mener at det samtidig er mange som lengter etter Sovjettiden, hvor alt var organisert og fordelt fra statlig hold (Waage 2012, 158–159).

For Waage er det viktig å ta i betraktning påvirkningen fra den østlige delen av kirken – som senere skulle inkludere russiskortodoks kristendom – på Russlands utvikling: Denne delingen av den opprinnelig romerske kirken la grunnlaget for en kulturell utvikling i to veldig ulike retninger, ifølge Waage. Han mener at den europeiske analytiske tilnærming til vitenskap og erkjennelse sprang ut av den vestlige kirkens tankegods og står i kontrast til den ortodokse kirkens praksis (Waage 2012, 31–32). Dette forklarer Waage med at Østkirken var preget av konservatisme, kollektivism, teokratiske og antidemokratiske tendenser (Waage 2012, 31–32). Han mener at denne arven har levd videre i ideologiske stater som Sovjetunionen.

Kolstø har likeledes påpekt at Russland tradisjonelt sett har vært sterkt knyttet til den ortodokse tro (2008, 196). Han skriver at ortodoksien fikk en renessanse etter Sovjettiden, da kommunismens sammenbrudd etterlot seg et ideologisk tomrom (Kolstø 2008, 236–237). Kolstø skriver at ifølge den bysantinske statslære som Østkirken bygger på skulle det herske samklang mellom verdslig og åndelig makt (2008, 209). Keiseren var ikke bare Guds representant på jorden, men gjenspeilet i sin person den gudommelige allmakt, og var kun begrenset av Guds bud og sin kristne samvittighet, ifølge Kolstø (2008, 210). Han mener at den ortodokse kirken derfor i stor grad har blitt identifisert med staten og etter hvert nasjonen. Det var selvfølgelig avgjørende at den verdslige herskeren bekjente seg til den ortodokse troen, og Kolstø trekker frem Oktoberrevolusjonen som en avgjørende faktor for kirkestriden i Russland på 1900-tallet (2008, 210). Stat og kirke ble atskilt etter revolusjonen i 1917, og kirken ble nå aktivt motarbeidet. Som nevnt over ble en marxistisk fundert ateisme fremhevet som statsideologi. I 1997 ble så den russiske religionsloven vedtatt. Loven anerkjente den ortodokse kirkens «særlige bidrag til Russlands historie» og til «etableringen og utviklingen av Russlands spiritualitet og kultur», skriver Kolstø (2008, 232).

Frelseren Kristus-katedralen er i dag den ortodokse kirkens sentrale katedral og bærer for mange troende en tung symbolikk som landets religiøse sentrum, ifølge Waage (2012, 155). Han mener at katedralen representerer en historisk kontinuitet for russerne, og det har kommet til uttrykk ved at det har strømmet til troende. Kirken har igjen fått tilbake mye av den posisjonen den tidligere hadde i samfunnet (Waage 2012, 158). Meningsmålinger fra 2010 viser



at 75 % av Russlands befolkning sier at de er ortodokse troende (Waage 2012, 162). Både Putin og Medvedev besøker Frelseren Kristus-katedralen ved alle store religiøse høytider. Samtidig vet knapt noen at katedralens fond *Christ the Savior Foundation* driver et bilvaskeri og parkeringsplass for luksubiler, samt leier ut en bankett-sal tilknyttet kirkebygget (Borenstein 2014). Katedralen ble påbegynt i 1839 og sto ferdig i 1883. Den var tenkt som et minnesmerke om Russlands seier over Napoleon i 1812, og en hyllest til frelseren Kristus. Stalin lot katedralen sprenges i 1936 da han mente den var et symbol på den gamle tid og kirkens posisjon (Waage 2012, 155). Lenge var det bare et krater der katedralen hadde stått, frem til Nikita Khrusjtsjov i 1959 bygget et stort helårs utendørs svømmebasseng på plassen der katedralen hadde stått. Først i 1994 tok Moskvaskes borgermester Jurij Lusjkov initiativ til å gjenreise katedralen nøyaktig slik den hadde vært. Arbeidet var fullført to år senere (Waage 2012, 156).

Videre vil jeg se nærmere på Putins vei til makten og hvordan han med gjennom en sentralisert stat har fått stadig større kontroll over sivilsamfunnet. Putin selv bekjenner seg som ortodokst troende, og ved å la den russisk ortodokse kirken igjen få rollen som statsreligion har også Putin alliert seg med kirken i sin symbolske nasjonsbygging.

### 3.3 Putins nasjonsbygging og alliansen med den russisk ortodokse kirken

Putins vei til makten er interessant å følge. Ifølge Kolstø var Russland på 1990-tallet preget av en økonomisk reformpolitikk, korrupsjon og privatisering av verdifulle offentlig eide bedrifter (Kolstø 2008, 176). NRK-dokumentaren *Russland – drømmen om storhet* (2013) viser Putins vei til makten, og oppsummerer slik: Russlands første folkevalgte president Boris Jeltsin (1991–1999) hadde oppløst Sovjetunionen ved å inngå avtalen om opprettelse av Samveldet av uavhengige stater (SUS) i desember 1991. Putin ble i 1996 rekruttert til den russiske presidentadministrasjonen, og i 1998 utpekt til sjef for den russiske føderale sikkerhetstjenesten, FSB, tidligere kjent som KGB. I mars 1999 ble Putin utpekt til sekretær for president Jeltsins nasjonale sikkerhetsråd. I august 1999 ble Putin så utnevnt til statsminister. Kolstø mener det for mange var overraskende at president Jeltsin trådte tilbake som president 31. desember 1999 og utpekte Putin til å ta over som fungerende president (Kolstø 2008, 178). I mars 2000 ble posisjonen formalisert og Putin ble valgt til president med 52,9 % av stemmene i første valgomgang, ifølge NRK-dokumentaren, og det blir fremhevet at Putin selv uttrykte sitt

ønske og mål om en sterk stat før valget. Han har hele veien jobbet for å styrke sentralmakten i Russland, men også for sine imperialistiske ambisjoner.

Like før Putin offisielt ble valgt til president stilte han i et lengre intervju og ga senere ut intervjuet i bokform som biografien *Fra førsteperson entall*.<sup>13</sup> I den russiske dagligtalen er det ikke vanlig å fremheve seg selv i førsteperson entall i tilknytning til sosiale aktiviteter eller relasjoner. Det er vanlig å sette seg selv i et kollektivt *vi*. Å omtale seg selv i første person entall var fra Putins side i overført betydning en måte å statuere seg selv som Russlands overhode. I det lengre intervjuet uttalte Putin blant annet at «fra første begynnelse ble Russland grunnlagt som en supersentralisert stat. Dette ligger i Russlands genetiske kode, i landets tradisjoner og i folkets mentalitet,» skriver Evgenia Pismennaya og Irina Reznik (2013). Hans prosjekt er å styrke sentralmakten og hindre de oppløsningstendensene som preget de siste årene av Jeltsin-regimet. Putin har i motsetning til sin forgjenger tatt tydelig avstand fra Vesten i sitt arbeid med å styrke sin egen og Russlands posisjon som stormakt (Pismennaya og Reznik 2013).

Human Rights Watch (HRW) skrev i sin årlige rapport for 2008 at valgene i 2007 og 2008 var kraftig påvirket av Putins nye lover, hvor han blant annet begrenser folks frihet til å samle seg fredelig og å ytre seg kritisk. I tillegg trakk rapporten frem de grove bruddene på menneskerettighetene i Tsjetsjenia. HRW kalte Putin en diktator på linje med Robert Mugabe i Zimbabwe og daværende president i Pakistan, Pervez Musharraf.

Putin har styrket den russiske statsmakten, men Kolstø trekker det frem som problematisk at selv om staten i større grad er i stand til å beskytte befolkningen mot kriminelle elementer i samfunnet, så har ikke det ikke gitt befolkningen sikkerhet mot overgrep fra statsmakten selv (Kolstø 2008, 176).

Nasjonale symboler har vært viktig for Putins nasjonsbygging, skriver Kolstø (2008, 190–191). Han fremhever flagg, riksvåpen og nasjonalsang som symboler på nasjonalt fellesskap, men også viktigheten av religiøse symboler. Ifølge Kolstø har Putin fulgt opp sin nasjonsbyggingsstrategi med å vedta to omfattende programmer for «borgernes patriotiske oppfostring» (2008, 194). Gjennom disse programmene finansieres det patriotiske klubber og foreninger, merkedager og andre arrangementer, og det skrives patriotiske bøker, ikke minst historiebøker for skolen med patriotisk innhold (Kolstø 2008, 194).

---

<sup>13</sup> Vladimir Putin. 2000. *Om Первого Луца*. Moskva: Vagrius.

Å ha støtte i den russisk ortodokse kirken har vært viktig for Putin. Et eksempel på den gjensidige anerkjennelsen mellom Putin og patriark Kirill er fra et TV-intervju de begge stilte opp i 8. februar 2012 (Gessen 2014, 109). Her refererte Kirill til Putins rolle som *Guds neste på jorden*, og at den forestående valgkampen ikke bare var Putins valgkamp – det var et valg om patriarkatet og kirken selv. Ifølge Waage fikk patriark Kirill i juni 2009 et løfte av det regjerende partiet «Det forente Russland» om at kirken skulle få gjennomgå alle lovforslag før Dumaen vedtok dem, så man ikke skulle komme i konflikt med kirken (Waage 2012, 160). Dette viser at selv om kirke og stat offisielt er adskilte institusjoner, så har den ortodokse kirken under Putin fått betydelig makt.

På Kremls offisielle nettside siteres Putin om sitt forhold til Russland som *moderlandet*, hvor han understreker at det er hans *hellige plikt* å samle Russland: «I consider it to be my sacred duty to unify the people of Russia, to rally citizens around clear aims and tasks, and to remember every day and every minute that we have one Motherland, one people and one future».<sup>14</sup>

Carol Delaney skriver i ‘Father State, Motherland, and the Birth of Modern Turkey’ at moderne staters hierarkiske maktstrukturer er en videreføring av kirkens maktstruktur, der statsmakten ifølge denne modellen kan ses som en verdsliggjøring av de religiøse og patriarkalske strukturene slik vi finner dem i kristendommen (1995, 177–178). Delaney bygger på David Schneider (1969) teori om at nasjonalisme bør ses med utgangspunkt i større kulturelle systemer (1995, 177). Ut i fra disse kulturelle systemene kan man ifølge Delaney forklare hierarkiske og patriarkalske maktstrukturer. I sin forskning på Atatürks nasjonsbygging i Tyrkia fant Delaney at staten symboliserer *far* og eier landet, som symboliserer *mor* (1995, 184). Dette viser at maktstrukturene er patriarkalske og bygger åpenlyst på en unilineær struktur av autoritet, hvor både kirkens ‘far’ og statens ‘far’ symboliserer Gud i verden, skriver Delaney, og påpeker at naturen og det feminine ses i sammenheng og er både underlagt og avhengig av Gud (1995, 182).

Mor/far-symbolismen spilte en avgjørende rolle i etableringen av nasjonen Tyrkia, og denne forståelsen av symbolisme mener jeg også kan overføres til Russland, der Putin og Kirill gjennom sin allianse har videreført patriarkalske strukturer. Med grunnlag i en religiøs maktstruktur og med støtte fra den ortodokse kirken, kan Putin som landets president og Kirill som landets religiøse patriark forsterke og sementere sine posisjoner. Jeg mener disse aspektene

---

<sup>14</sup> <http://eng.putin.kremlin.ru/bio>.

er essensielle å forstå hvorfor Pussy Riot protesterer. De tre viktigste punktene i deres protest gjelder den udemokratiske forbindelsen mellom stat og kirke, at kirken er korrumpert og hyklersk, og det faktum at sivilsamfunnets mulighet til å kunne ytre seg fritt i det offentlige rom er blitt innskrenket.

### 3.4 Media, kritikere og kunstnere i dagens Russland

Rettsforfølgelsen av Pussy Riot-aktivistene er ikke enestående i Russland. Et eksempel er Jurij Samodurov og Ljudmila Vasilevskaja som var ansvarlige for utstillingen *Forsiktig, religion!* som åpnet i Moskva i januar 2003 (Akinsha 2004). Utstillingen var en kritikk av kirken og spilte på kirkens dobbeltmoraliske handlinger gjennom investeringer i brennevinindustrien og velsignelse av kasinoer og barer. Den ble senere vandalisert, men de pågrepne gjerningspersonene ble straks sluppet fri (Akinsha 2004, Waage 2012, 160). I stedet ble Samodurov og Vasilevskaja i 2005 dømt for å ha spredd etnisk og religiøs hat, og fikk begge en bot på 100 000 rubler, som tilsvarer omtrent 16 000 norske kroner (Waage 2012, 160). Til sammenligning var en gjennomsnittlig månedslønn i Russland i 2005 på omtrent 30 000 rubler, tilsvarende 5500 norske kroner.<sup>15</sup>

Et annet eksempel er den russiske kunstneren Petr Pavlinsky, som er en personlig venn av Tolokonnikova og de andre Pussy Riot-medlemmene. Pavlinsky har utført flere offentlige performancer med samfunnskritiske uttrykk (Walker 2014). I juli 2012 sydde Pavlinsky igjen munnen sin i protest mot behandlingen kvinnene i Pussy Riot fikk i det russiske rettssystemet. I november 2013 holdt han en performance på Den røde plass hvor han spikret fast testiklene sine til fortauet og ble sittende slik helt til politiet kom og fjernet ham fra plassen. Han beskrev selv aksjonen som en metafor for apati og politisk likegyldighet i samfunnet (Walker 2014).

Kolstø skriver at Putin selv legger vekt på at den russiske befolkning ikke er individualister, og siterer Putin:

*Det er et faktum at i Russland har tendensen til kollektive former for aktivitet alltid dominert over individualisme. Det er også et faktum at i det russiske samfunn er paternalistiske holdninger rotfestet. De fleste russere er vant til å regne med at forbedringer i deres liv ikke kommer som en følge av deres egne initiativer og innsats, men ved hjelp og støtte fra samfunnet og staten. (Putin sitert i Kolstø 2008, 264).*

---

<sup>15</sup> <http://no.tradingeconomics.com/russia/wages>.

Disse verdiene ligger åpenbart på kollisjonskurs med vestlige verdier. Kolstø fremhever at Putin kan fremstå som vestorientert og liberal i den økonomiske politikken og i begynnelsen av sin regjeringstid også i utenrikspolitikken, men den autoritære stilen kommer tydeligere frem i Putins behandling av media og i behandlingen av politiske motstandere på hjemmebane (2008, 134–135).

Putin har klart å få de viktigste mediene og økonomiske aktørene under kontroll. Kolstø skriver at selv om det finnes om lag 450 000 frivillige organisasjoner og NGO'er, er mange av disse underlagt Samfunnskammeret som ble opprettet i 2005 og har som formål å være et bindeledd mellom sivilsamfunnet og regjering og parlament (2008, 180–181). I 2005 vedtok også Dumaen en lov som skal styrke statens mulighet til å overvåke de ulike organisasjonenes aktiviteter (Kolstø 2008, 181). At denne loven gir myndighetene mulighet til å legge ned organisasjoner om de oppfattes som en trussel, anses av vestlige politikere og menneskerettighetsaktivister som et alvorlig anslag mot organisasjonsfriheten (Kolstø 2008, 181).

I Russland har de fleste uavhengige mediene blitt tatt over av statlige interesser, og mediepolitikken tyder på at Putin velger å prioritere konsolideringen av en sterk statsmakt (Kolstø 2008, 138–139). Det finnes fortsatt noen få uavhengige media i Russland, men de er gjerne små og har en begrenset rekkevidde. En av de mer kjente uavhengige avisene er Novaja Gazeta hvor Anna Politkovskaja jobbet som journalist (Kolstø 2008, 140). Hun ble som kjent drept utenfor sitt hjem 7. oktober 2006. Politkovskaja var en av få journalister som hadde rapportert menneskerettighetssituasjonen i Tsjetsjenia, og ble ifølge Amnesty utsatt for trusler og trakassering av russiske og tsjetsjenske myndigheter i flere år.<sup>16</sup>

Peter Pomerantsev er tv-produsent og tidligere journalist i Russia Today (RT). Han har skrevet den kritiske boken *Nothing is True and Everything is Possible* (2014), hvor han beskriver hvordan den engelskspråklige kanalen blir benyttet for å fremme Kremles syn og så tvil om sannheten, eller å hevde at det ikke finnes noen sannhet. Ifølge Pomerantsev har Russland skapt et «postmoderne diktatur som bruker den demokratiske kapitalismens språk og institusjoner for å oppnå et autoritært mål» og videre at Putin «holder 140 millioner innbyggere underholdt, distraherert og konstant foret med geopolitiske mareritt som blir smittsomme bare de fortelles ofte nok» (Ekern 2015).

---

<sup>16</sup> <http://www.amnesty.no/aktuelt/flere-nyheter/anna-politkovskaya-fortsatt-ingen-rettferdighet>.

Med denne forståelsen av Russland og Putins statsmakt som bakteppe vil jeg i neste kapittel gå inn på Pussy Riot og dere motivasjon for å utføre punkebønn-performancen. Her vil jeg også fokusere på deres tilknytning punk, feminisme og Riot Grrrl-bevegelsen.

## 4. Pussy Riot, punk og feminisme

For å forstå motivet bak og ikke minst effekten av Pussy Riots performance er det nødvendig å ta høyde for konteksten de opererer innenfor, slik den er beskrevet i forrige kapittel. Kvinnene forholder seg til et russisk samfunn som er preget av en sterkt sentralisert statsmakt og en offentlig sfære hvor ytringsfriheten er begrenset. Deres feministiske verdier er fundert på prinsippene om demokrati, likeverd og menneskerettigheter. Samtidig bygger også deres kunstneriske utfoldelse seg på vestlige kulturelle strømninger, som vi ser i appropriasjonen av den radikale punkekulturen. De opererer innenfor et globalt felt hvor de benytter seg internasjonale nettverk som sosiale medier, samtidig som de står i en stedsspesifikk lokal konflikt i sitt politiske opprør mot Putin.

Ved å gå inn på de politiske og samfunnsmessige forholdene i Russland har jeg vist hvordan Putins autoritært-demokratiske regime har tatt over makten i de fleste nyhetsbyråene og avisene, hvordan de har begrenset menneskerettighetsorganisasjoners handlingsrom og hvordan ny lovgivning strammer inn sivilsamfunnets mulighet til å ytre seg i det offentlige rom. Dette skal gi grunnlag for å forstå både Pussy Riots motivasjon for gjennomføringen av performansen, og reaksjonene som kom i etterkant fra myndighetene og fra den russiske befolkningen. I dette kapittelet vil jeg også belyse reaksjonene fra vestlige medier, artister, politikere, aktivister og generelt den vestlige opinionen.

Et viktig moment i Pussy Riots kunstneriske uttrykk er deres tilknytning til den feministiske Riot Grrrl-bevegelsen som i løpet av 1990- og 2000-tallet utviklet seg til å bli en internasjonal bevegelse med ulike lokale variasjoner. Ifølge Kevin Dunn viser Pussy Riot at Riot Grrrl-bevegelsen ikke opphørte rundt årtusenskiftet, som noen hevder, men lever videre som en global bevegelse, som ifølge Dunn fortsatt har innflytelse ved å påvirke mennesker til å gå fra å være passive konsumenter til aktive feministiske kulturelle aktører (2014, 317).

Den feminismen både Riot Grrrl og Pussy Riot bygger på kalles gjerne *den tredje bølgen* feminisme. Dette forklares med ulike vinklinger og tematiske kampsaker som har opptatt kvinnebevegelsen det siste århundre. Ifølge Marlene LeGates har frihet alltid vært den tematiske kjernen i feminismen, men hvordan man definerer denne friheten har vært svært ulik i de forskjellige feministiske teoriene og retningene (2001, 12). Feminismen har ofte blitt delt inn i tre ulike bølger ut i fra historisk plassering og tema. Le Gates skriver at selv om ideen om

feminisme begynte å ta form under opplysningstiden var det likevel først det 19. århundrets liberale politiske filosofi som åpnet for at kvinner i like stor grad som menn var i stand til å tenke rasjonelt og kunne være politisk og økonomisk uavhengige. Dette betegnes som den første bølgen feminisme (2001, 12–14).

Den andre bølge av feminisme regnes ifølge Le Gates fra den franske filosofen Simone de Beauvoirs utgivelse av *Det annet kjønn* i 1949. De Beauvoir fremholdt at det var viktig med politisk og økonomisk frihet for kvinnen, men for å avskaffe undertrykkelse av kvinner måtte de også innse at undertrykkelsen ikke bare lå i de politiske, økonomiske og rettslige rettighetene (de Beauvoir 2000). Ifølge de Beauvoir er alt dette dypt integrert i vår forståelse av det å være menneske, i det sosiale livet. Det ligger forankret i vår forståelse av økonomi, politikk, i sosiale arrangementer og i den daglige interaksjonen mellom mennesker, i våre vaner og normer.

Den andre bølgen feminister utfordret ifølge Le Gates dikotomien om det offentlige og det private, og krevde fullstendig økonomisk likestilling (2001, 15). Heller enn å reformere politiske strukturer ønsket de radikalt å transformere nesten samtlige aspekter ved det personlige og politiske livet.<sup>17</sup> Le Gates beskriver feminismen på slutten av 1980-tallet som den tredje bølgen, da fokuset ble satt på mangfold blant kvinner, om rase, seksualitet og selvrepresentasjon. (2001, 16). Det er denne feminismen Pussy Riot har latt seg inspirere av i likhet med Riot Grrrl-bevegelsen og Guerrilla Girls.

Jeg vil undersøke metoden Pussy Riot benytter seg av og hvilke tradisjoner og strømninger Pussy Riot knytter seg til. Kunstnerkollektivet knytter sin praksis og sitt estetiske uttrykk til vestlige tradisjoner for samfunnskritisk kunst. De approprierer og revitaliserer punken fra 1970-tallet som et uttrykk for opprør, og lar seg inspirere av den feministiske grenen innen punken, Riot Grrrl-bevegelsen fra 1980- og 90-tallet. Riot Grrrl-bevegelsen av inspirert av den tredje bølgen feminisme med fokus på kvinnefrigjøring gjennom mangfold blant kvinner, fokus på rase, seksualitet og selvrepresentasjon (Cudd og Andreasen 2005, 7 ff). Pussy Riot er også inspirert av feministisk performancekunst av blant annet aksjonskunstnerne Guerrilla Girls som også var mest aktive på 1980- og 90-tallet.

---

<sup>17</sup> Etterhvert kom skillet mellom *likestillingsfeministene* og *forskjellsfeministene* tydelig frem i diskursen. Likestillingsfeministene på den ene siden representerte hvite middelklassekvinner som ikke medregnet sosiale omstendigheter og var opptatt av friheten til å delta i arbeidslinja. På den andre siden representerte forskjellsfeministene kvinner som allerede var i arbeid men som ønsket seg frihet fra det fysisk hardeste arbeidet og frihet til å være med familien. (ibid.)



## 4.1 Punk-rock som opprør mot det etablerte

Pussy Riot velger å bruke punken som kunstnerisk uttrykk i sin performance og bygger dermed på en veletablert tradisjon for opprør fra undergrunns- og anarkistmiljøer. Samtidig som punken har mistet mye av sin kraft og selv blitt dratt inn i mainstream-produksjoner, finnes det likevel en etablert *forestilling* i musikkuttrykket som Pussy Riot ønsker å revitalisere.

Ifølge Roger Sabin var og er punken en subkultur som består av ungdomsopprør og kunstneriske uttrykk (1999, 2). Subkulturen hadde ikke en bestemt agenda, men var åpen for diskusjoner og forhandlinger, var bevisst på klassebasert politikk og var opptatt av spontanitet og «Do It Yourself»-holdninger (Sabin 1999, 3). Mange band produserte egne innspillinger og distribuerte musikken sin gjennom uformelle og alternative kanaler. I hovedsak hadde punkkulturen røtter i lokale miljøer som uttrykte ungdomsopprør og bygde på antiautoritære ideologier. Ifølge Sabin er det vanskelig å si når punken begynte og når den sluttet, men de fleste er enige om at tendensene til det som ble punken ble utviklet på slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet i New York. Sabin påpeker at noen mener det endte allerede i 1979, da punken i stor grad hadde blitt tatt opp av mainstream-kulturen (1999, 3). Samtidig blir mye av punkhistorien utelatt om man regner med punkens slutt i 1979, mener Sabin, og nevner avleggere som Oi! (street-punk), ny-fascist-punk, anarki-punk, hardcore og ikke minst den aggressive feminist-punken Riot Grrrl (1999, 4).

De fleste regner punken på 1970-tallet som politisk venstreorientert med anarkistiske tendenser, ifølge Sabin (1999, 4). Samtidig var også punken sterkt influert av situasjonismen fra 1960-tallet, men kritiske til hippie-bevegelsens tro på utopiske revolusjoner. Noen tviler likevel på den sterke tilknytningen til situasjonismen og mener punken bygget på mye av det samme grunnlaget som hippie-bevegelsen, spesielt i relasjon til DIY-etikken, skriver Sabin (1999, 4). Uansett hvordan man velger å lese punkhistorien, er det ingen tvil om at punken var en politisk liberal subkultur, åpen for å andre stemmer bli hørt, som kvinner, homofile og lesbiske, og anti-rasister (Sabin 1999, 4). Dette kom også til uttrykk i hva de ulike bandene engasjerte seg i. Et eksempel er The Clash, dannet 1976 i London, og hvordan deres politiske bevissthet kom tydelig frem både i tekster og engasjement. Bandet deltok på arrangementer som Rock Against Racism og Anti-Nazi League.

I punkmusikken ligger et opprør mot den populære musikksmaken, mot *mainstream*-kulturen, og musikken er definert av raske, aggressive og korte låter med enkel instrumentering og gjerne

politiske eller antisosiale tekster. Noen hevder at punken kanskje var et siste pust av 1960-tallets motkultur (Sabin 1999, 4). Men det er ifølge Sabin viktig å huske at subkulturen var en organisk bevegelse, hvor dens medlemmer stadig definerte og redefinerte sin egen og bevegelsens posisjon (1999, 5). Subkulturen etablerte også en egen klesstil med *anti-estetiske* virkemidler, som ga seg til uttrykk i mye metall, nagler, skinn og sterke farger. Punken som subkulturelt fenomen appellerte til mange ungdommers behov for et provokativt og opposisjonelt uttrykk mot makten og det bestående. Sex Pistols ble dannet i England i 1975 og ga i 1976 ut sitt første og eneste album *Never Mind The Bollocks, Here's the Sex Pistols*, med låta *God Save the Queen* som skapte oppsikt langt utover landets grenser. Med dette eksploderte punken i utbredelse og popularitet og punk-kulturen ble fort plukket opp av et større publikum. Med nyvunnet popularitet mistet mye av punken også sin autentiske anti-holdning, og med det også *edgen* i subkulturen. Punk-rocken ble etter hvert, spesielt med band som Green Day med over 80 millioner solgte plater, rent kommersiell populærmusikk.

Slik jeg ser det har Pussy Riot hentet frem igjen mye av den *anti-kunsten* punken representerte på 1970-tallet og rekontekstualisert den i et kunstnerisk grep. I Pussy Riots performance gir de punk-uttrykket en betydelig politisk mening som anti-establishment og anti-autoritært, og ved å bruke elementene fra punk-musikken beveger de seg også inn på et kunstnerisk og musikalsk konseptuelt plan. Mest av alt er det likevel Riot Grrrl-bevegelsen som blir gjenspeilet i Pussy Riots performance-kunst.

Kevin Dunn skriver i sin artikkel «Pussy Rioting. The nine lives of the Riot Grrrl Revolution» at punken ville fjerne avstanden mellom utøver og publikum, og gjorde det med en radikal form for egalitarisme (2014, 322–323). Denne egalitære impulsen innebar at hvem som helst kunne være en punker, og enhver punker kunne spille i et punkeband, skrive en fanzine, organisere konserter eller produsere og distribuere plater.

DIY-etikken i punken representerer ifølge Dunn en transformasjon av individer fra å være forbrukere av massemedia til å bli selvstendige kulturelle aktører (2014, 323). Grunnleggeren av magasinet *Punk Planet* Daniel Sinker sier at punk har alltid handlet om å spørre «hvorfor» – og så gjøre noe med den saken en stiller spørsmål ved (Dunn 2014, 323).

Punkscenene i New York, Los Angeles og London hadde på 1980-tallet ifølge Dunn vært en arena der folk uansett om de var kvinner, menn, heterofile, homofile eller transkjønnede kunne føle seg hjemme (2014, 318). Mange av punkbandene hadde delvis eller kun

kvinnelige medlemmer, og kvinnene var med på å skape subkulturen. Gjennom punken ble det skapt et kulturelt rom som fungerte som et sted for utfoldelse for kvinner og seksuelle minoriteter, skriver Dunn (2014, 317). Dette representerte dermed et brudd med den maskuline tradisjonen i rock, men dessverre utviklet punkscenen på 1980-tallet seg etter hvert til også å bli mannsdominert på en slik måte at det på noen områder gikk over i sexisme (Dunn 2014, 317). På slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet oppsto Riot Grrrl-bevegelsen som et opprør mot mannsdominansen i punken. Bevegelsen var ledet an av punkband, feminister og politiske aktivister.

## 4.2 Riot Grrrl, performance og selvrepresentasjon

Kevin Dunn og May Summer Farnsworth har tatt for seg den feministiske punk-retningen Riot Grrrl som oppstod på slutten 1980- og begynnelsen av 1990-tallet i sin artikkel «'We ARE the Revolution': Riot Grrrl Press, Girl Empowerment, and DIY-Publishing» (2012, 136–157). Som nevnt over sprang bevegelsen ut av punk-kulturen som en feministisk impuls og et svar til den stadig økende macho og voldelige kulturen innen punk-scenen (Dunn og Farnsworth 2012, 138 ff). Temaer som opptok dem var vold, voldtekt, seksualitet, rasisme, patriarkalske maktstrukturer, *empowerment* og tanken om kjønn som noe kulturelt betinget. DIY-etikken inngår i bevegelsens grunnfundament. DIY henviser til en selvstendigjøring og uavhengighet fra *forsørgeren*, både i nære relasjoner og i form av samfunnet eller staten (Dunn og Farnsworth 2012, 140). På den måten ble det skapt en bevegelse av unge feminister hvor de følte at de kunne utvide og utforske mulighetene for å uttrykke seg i offentligheten.

Selv om strømmingene og ideene som ble til Riot Grrrl begynte å ta form på slutten av 1980-tallet, kan man mer presist si at Riot Grrrl oppstod i 1991, da Allison Wolfe, Jen Smith og Molly Neuman fra bandet Bratmobile grunnla en fanzine kalt *Riot Grrrl* (Dunn 2014, 318–319). På samme tid begynte Kathleen Hanna fra bandet Bikini Kill å arrangere ukentlige Riot Grrrl-møter med om lag tjue andre unge kvinner. Også Hanna skrev en fanzine med samme navn som bandet hennes, «Bikini Kill». Disse Riot Grrrl-møtene var kun forbeholdt kvinner, og besto av punkere, musikere, fanzine-skrivere og aktivister (Dunn 2014, 318–319). Formålet var å implementere feministisk politikk i hverdagslivet, og bevegelsen var grunnet på en ikke-hierarkisk struktur som skulle ta vare på individenes behov og ønsker.

Dunn siterer Kathleen Hanna fra en av Bikini Kill-fanzinene (1992, Bikini Kill #2):

*«[...] taking over the means of production in order to create our own meanings [...] I encourage girls everywhere to set forth their own revolutionary agendas from their own place in the world [...] embrace subjectivity as the only reality there is [...] with this whole Riot Grrrl thing we are not trying to make money or get famous; we're trying to do something important, to network with grrrls all over, to make changes in our lives and in the lives of other grrrls» (Dunn 2014, 319).*

Riot Grrrl var en kritikk av patriarkatet og tok opp igjen tidligere feministiske bevegelser samtidig som det var en rebelsk individualisering av punk-rocken, ifølge Dunn (2014, 321–322). Riot Grrrl hadde ifølge Dunn en politisk relevans innen feminisme og populærkultur (2014, 317). Bevegelsen hadde stor innflytelse på vestlig populærkultur på 1990-tallet. En av de viktigste bidragene i den feministiske debatten var deres kritiske syn på massemedier og det nedverdiggende og objektiverende kroppsfokuset som ble presentert i media.

I stor grad handlet det om å muliggjøre for passive jenter å bli aktive, feministiske *grrrls*, skriver Dunn (2014, 232). Med DIY-etikken kunne punken tilby ressurser for individuell *empowerment*. Riot Grrrl utfordret samfunnets dominerende konstruksjon av det feminine, de utfordret kjønnsroller og stilte spørsmål ved kjønnskonstruksjoner. På mange måter videreførte bevegelsen mantraet «det personlige er politisk» fra den andre bølgen feminisme.

DIY medieproduksjoner var viktig for Riot Grrrl, men etter hvert begynte også de kommersielle mediene å vise interesse for fenomenet (Dunn 2014, 323–324). Magasiner som Newsweek og Seventeen skrev om bevegelsen, men fokuset var overfladisk og de kvinnelige punk-musikerne ble omtalt ut i fra hvilke klær de hadde på seg og hvilke hårsveiser som var populære, men deres politiske engasjement ble ikke nevnt.

Dette resulterte i en «media blackout» initiert av Kathleen Hanna i 1992, men da hadde allerede bevegelsen ifølge Dunn blitt underminert i massemediene (2014, 324). Senere ble medienes overfladiske appropriasjon av det som hadde vært Riot Grrrl grunnlaget for det populærkulturelle fenomenet «girl power» med band som Spice Girls på midten av 1990-tallet (Dunn 2014, 324). Han siterer Naomi Klein som skrev om appropriasjonen av «girl power» i *No Logo* (2002, 72–73): «the cool hunters reduce vibrant cultural ideas to the status of archeological artifacts, and drain away whatever meaning they once held for people who lived with them» (Dunn 2014, 325). Det tok ikke lang tid før kommersialiseringen av Riot Grrrl-

bevegelsens ideer også førte til at mange mente at bevegelsen var død. Populærkulturen hadde appropriert Riot Grrrl, gitt det en overfladisk form og markedsført tilbake til massene.

Dunn mener at globalisering har gjort det lettere for kritikere av statsmakt å skape nettverk og alternativer til kapitalisme (Dunn 2014, 327). Nettverk av DIY-punkere som skaper globale samfunn på internett hvor de kan dele erfaringer, tanker og musikk. Disse nettverkene bruker sosiale medier, mail og ulike fora. De er sosiale fellesskap på nett uten hierarkiske maktstrukturer og grunnet på ideen om at alle er aktive deltakere fremfor passive mottakere.

I likhet med Riot Grrrl er Pussy Riot opptatt av feminisme og en DIY-inspirert etikk og estetikk, kvinnelig frigjøring gjennom selvrepresentasjon, og LHBT-rettigheter (lesbiske, homofile, bifile og transpersoner). Der Riot Grrrl-bevegelsen uttrykte motstand mot en etter hvert svært mannsdominert punk-scene, kommer Pussy Riots anti-patriarki til uttrykk i deres performancekunst rettet mot det nære forholdet mellom Putin og den ortodokse kirken. Nettopp denne selvstendigjøringen og uavhengigheten fra en formyndersk overmakt eller forsørger appellerer til Pussy Riots prosjekt. Med sin performance peker de på de hierarkiske strukturene som tillater Kirill og Putin å ha sine posisjoner som landets religiøse og politiske «forsørgere».

Joanne Gottlieb og Gayle Wald (2006) indikerer at Riot Grrrl fikk inspirasjon fra den «radikale appropriasjonen» til punk og brukte Riot Grrrl som eksempel i sin argumentasjon for at rock kan tilby kvinner mulighet til å aktivt skape en distinkt kvinnelig subkultur. Gottlieb og Wald konkluderer med at rock ikke kun er beholdt en mannlig form men også kan benyttes til å utfordre tidligere etablerte kjønnskoder og konvensjoner knyttet til seksualitet (2006, 360–361).

Riot Grrrl-bevegelsen begynte tidlig med *fanziner*, egenproduserte magasiner eller hefter, hvor de skrev om de temaene som opptok dem, skriver Dunn og Farnsworth (2012, 147 ff). På begynnelsen av 1990-tallet etablerte bevegelsen Riot Grrrl Press, hvor de ga ut sine egne tekster, og med dette også uttrykte en motstand mot den kommersielle pressen. I fanzinene ble det trykket artikler om seksuell undertrykking og utnyttning, vold, rettigheter, feministiske ideer og musikk. Som en videreføring av denne tradisjonen med selvrepresentasjon gjennom medier kan man se Pussy Riots bruk av sosiale medier til å fremme sine ideer og sin musikk i videoopptak av aksjoner og konserter.

Selv om ikke kunstnergruppen *Guerrilla Girls* var en direkte del av Riot Grrrl-bevegelsen, bygger de på de samme feministiske ideene, og tar opp mange av de samme problemene.

Gruppen ble grunnlagt av anonyme kvinnelige, feministiske kunstnere i New York i 1985.<sup>18</sup> Det var en respons på utstillingen *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* som åpnet i 1984 på Museum of Modern Art i New York. Utstillingen presenterte 196 kunstverker hvorav kun 13 var laget av kvinner. Deres formål var å bekjempe sexisme, rasisme og diskriminering innen kunstverdenen ved å belyse kjønn og rase-ulikheter. For å beholde anonymiteten under aksjonene brukte de gorilla-masker. Guerrilla Girls brukte anonymiteten for å demonstrere hvilket stort fokus nettopp utseende og kvinnekroppen hadde fått. Denne tanken har Pussy Riot videreført i sitt konsept med sin bruk av balaklava-maskene.<sup>19</sup>

Pussy Riot er selverklærte russiske Riot Grrrls, og på mange måter illustrerer de den komplekse transnasjonale bevegelsen Riot Grrrl har blitt. På samme tid står de i en global feministtradisjon, mens de operer i en lokal russisk kontekst (Dunn 2014, 330). Under den kalde krigen var punk en undergrunnsbevegelse i Russland, og først etter den kalde krigen var over ble punk-band som Bikini Kill, Sleater Kinney og Le Tigre invitert til å spille konserter i Russland (Dunn 2014, 328). Dermed begynte også Riot Grrrl-materiale å sirkulere i landet. Dette inspirerte medlemmene i Pussy Riot. Voina-kollektivet hadde latt seg inspirere av Riot Grrrl og ønsket å utfordre Putins økende undertrykking og de patriarkalske og homofobiske strømningene i Russland (Dunn 2014, 328). Etter Hebdiges terminologi: de ville skape *noise* som forstyrret den dominerende sosiale og politiske normen på en måte som var både morsom og pøbelaktig, ifølge Dunn (2014, 328).

Pussy Riot bygger på tradisjoner både fra de feministiske kunst-aktivistene i Guerrilla Girls og på Riot Grrrl-bevegelsen, samtidig som de er politiske aktivister (Dunn 2014, 328–329). De bruker populærkultur og kunst som plattform for sin kritikk. De operer i en global medievirkelighet hvor de benytter vestlige populærkulturelle referanser i sitt uttrykk og sin musikk, samt staver navnet på bandet med det latinske alfabetet fremfor det kyrilliske, samtidig som deres politiske kritikk er rettet mot den russiske statsmakten i en lokal kontekst. Dette har ført til en kritikk hvor de har blitt anklaget for å være naive i sin tro på at offentlige performancer kan være en effektiv ressurs for motstand mot et autoritært regime, skriver Dunn (2014, 329–330). Samtidig har mange russere anklaget Pussy Riot for å etterape vestlige kultur og politisk teori.

---

<sup>18</sup> <http://www.guerrillagirls.com/index.shtml>.

<sup>19</sup> Finlandshette. Lue som dekker hode og hals med hull til øyne og munn.

Et viktig aspekt hos Riot Grrrl og Guerrilla Girls har vært fokuset på selvrepresentasjon og performance. Simon Frith har undersøkt ulike aspekter ved det han kaller *performing rites* i populærmusikk, sceneshow og musikkvideoer (Frith 1998, 203–204). Et sentralt spørsmål hos Frith er hva som nettopp gjør noe til en performance i første omgang. Han mener at performance definerer en sosial eller kommunikativ prosess hvor det kreves et publikum, og dette publikums mening eller tolkning av fremførelsen (Frith 1998, 205). Samtidig er også performance-artisten avhengig av at et publikum som er i stand til å tolke et arbeid gjennom sin egen opplevelse av fremførelsen. Ifølge Frith er et publikum som «instinktivt» fatter den konstante dialogen mellom det indre og det ytre, slik det er projisert i kroppen i bevegelse og i rommet, avgjørende for at en performance skal fungere som en kunstform (Frith 1998, 206).

Hvis en ser Friths konseptualisering av performansen i relasjon til Pussy Riots stunt i Frelseren Kristus-katedralen, kan en stille spørsmålet – hvem er egentlig Pussy Riots publikum? Kirkegjengerne var høyst sannsynlig ikke bevisst på eller i stand til «instinktivt» å oppfatte deres opptreden. Performansen var tydeligvis ment for et annet publikum – et publikum som *ikke* befant seg i katedralen, men som var tilgjengelig gjennom sosiale medier og kunne nås gjennom media. Med sine tydelige referanser til vestlige feministiske uttrykk ønsket de åpenbart også å appellere til et vestlig publikum. Var det en bevisst avgjørelse å bruke et slikt uttrykk for å nå ut til vestlige medier?

Antakelig er svaret sammensatt. Pussy Riot har aldri lagt skjul på hvem de er inspirert av og kunne dermed også plassere seg selv i denne feministiske tradisjonen. Samtidig fungerte det også som et retorisk grep for å få vestlige medier til å sette søkelys på korrupte maktforhold og de dårlige kårerne for ytringsfriheten i landet – fortalt i et språk lett tilgjengelig og muligens «intuitivt» gjenkjennelig for et vestlig publikum. Frith skriver at performance er kulturelt betinget, og en performance med referanser til vestlige kulturuttrykk kan relateres til vestlige konvensjoner og gi mening i denne konteksten (Frith 1998, 206).

Frith påpeker at en opplevelse av egen kropp alltid er preget av et skille mellom hva som er ment og hva som er lest og tolket av andre (Frith 1998, 206). Det er en dobbelthet i kroppen følt fra innsiden og kroppen observert fra utsiden. Frith mener denne dobbeltheten er en konstant kilde til angst og anspenthet, hvor formidlingen av kroppens mening og betydning er ute av kontroll i det budskapet når en mottaker. I de fleste performanser er kroppen under en slags ekstern kontroll og motiveres av en innøvd og rutinemessig sosial situasjon som fungerer

som et sikkerhetsnett. Dette baserer seg på konvensjonelle måter å opptre på og å te seg. Det er dette sikkerhetsnettet som performance-kunstneren forlater, og dermed konkluderer Frith med at essensen av performancekunst er, når alt kommer til alt, å skape en konstant følelse av ubehag (Frith 1998, 206–207).

Dette ubehagelige og pinlige fungerer utleverende, men kan også skape tilknytning til en tilskuer ved at det er gjenkjennelig. Tilskueren kan kjenne seg igjen i anspenheten og føle angsten og denne gjenkjennelsen er for performance-kunstneren en åpning mot tilskueren. Pussy Riot bruker denne spenningen for å skape et dramatisk øyeblikk. De gjør noe uhørt og ubehagelig, de bryter med de forventede konvensjonene. Denne fornemmelsen av risiko beskriver Frith som avgjørende for den dramatiske effekten i performansen (1998, 207). Det dreier seg hele tiden om dramaet som finnes i live-fremførelsen. Det er en fornemmelse av risiko, fare, ødeleggelse og triumf. Denne spenningen som ligger i dramaet klarer Pussy Riot å formidle på videoopptakene sine. De bearbeider i tillegg live-fremførelsen før den presenteres. Setter den enda mer på spissen ved å klippe den til; de kontrollerer måten mottakeren skal få oppleve performansen på. På den måten har de full kontroll på *timing* og *orkestrering* (Frith 1998, 207).

Judith Butler er en amerikansk filosof og har arbeidet mye med feministisk teori og kjønnsforskning. I mai 2014 deltok hun på *The First Supper Symposium* på Chateau Neuf i Oslo, i dialog med Nadezjda Tolokonnikova og Maria Aljokhina fra Pussy Riot.<sup>20</sup>

I Butlers foredrag fremhever hun at performansen foregår off-stage. Performansen skaper en «scene» ved å transformere en hvilken som helst av dagliglivets plattformer og derigjennom stille spørsmål ved hverdagslivets ritualer (Butler 2014).

Den ortodokse kirken i Russland har sine spesifikke ritualer som pålegger de besøkende å oppføre seg på en bestemt måte, påpeker Butler. Disse ritualene er nøye iscenesatt i kirken.

*[...] Performance can take place off stage, or it can transform the platforms of daily life into a provisional stage, reconfiguring the ordinary scenes in which we live and move, and calling into question the everyday rituals that govern spaces, government buildings and churches. [...] the Christ Our Savior cathedral embodies the spirit of the nation, and make(s) nationalism into a sacred passion, so the one who enters the church enters into a national passion and a national self-understanding (Butler 2014).*

---

<sup>20</sup> <http://www.thefirstsuppersymposium.org/>.



Butler understreker her hvordan ritualene i kirken er med på å legitimere borgerne av nasjonalstaten. Ved at det å gå inn kirkedøren fungerer som en passasje til medborgerskap, har kirken blitt en slags institusjonell makt, og dermed også brutt separasjonen mellom kirke og stat. Fengselssystemet er en måte å regulere borgerne på, hvor det avgjøres hvem som får bevege seg og hvem som får snakke i den offentlige sfæren. Staten definerer på denne måten tilgangen til den offentlige sfære. Butler mener at staten og kirken fungerer som allierte, og dermed er deres felles moralske fordømmelse også en utøvelse av undertrykkende makt (Butler 2014).

### 4.3 Bakgrunn, motivasjon og symbolbruk hos Pussy Riot

Pussy Riot ble grunnlagt som kunstnerkollektiv i august 2011 av Nadezjda Tolokonnikova og Jekaterina Samutsevitj samt flere andre (Pussy Riot 2012, 2 ff). Bakgrunnen for opprettelsen av kunstnerkollektivet var et ønske om å skape en feministisk aksjonsgruppe kun bestående av kvinner. Tolokonnikova og Samutsevitj hadde begge vært en del av *Voinas* Moskva-fraksjon, sammen med Tolokonnikovas mann Petr Verzilov (Gessen 2014, 34). *Voina* (*Война*) betyr krig og er en russisk *street-art guerrilla*-gruppe grunnlagt i februar 2007, skriver Gessen, og de lager provokativ og politisk ladet performance-kunst (2014, 34–35).

Nadezjda Tolokonnikova leste mye feministisk teori og fant snart ut at ting kunne gjøres annerledes, ikke bare i Russland, men også i *Voina* (Gessen 2014, 60). Hun mente at *Voina* i hovedsak bestod av en gruppe menn, mens deres koner hadde stått på sidelinjen og hjulpet til. Tolokonnikova og Samutsevitj kom frem til at de ville starte en annen type kunstnerkollektiv, hvor det kunstneriske skulle være utført både med humor og mer rampete (Gessen 2014, 60). De ønsket å være like tilgjengelige som *Guerrilla Girls*, og like respektløse som *Bikini Kill*. Tolokonnikova og Samutsevitj dannet en gruppe som etter hvert ble kjent som *Pussy Riot*, og de hadde rukket å holde flere performanser og blitt godt kjent i Moskva i tiden før punkebønnen ble gjennomført.

I september 2011 ble Tolokonnikova og Samutsevitj bedt om å holde et foredrag på en konferanse for ulike opposisjonsgrupper i Russland, skriver Gessen (2014, 61). De valgte å fokusere på et tema de mente manglet i den russiske kulturen, nemlig en tydelig feministisk bevegelse. Gjennom foredraget presenterte de hele historien om punk fra 1970-tallet, om *Guerrilla Girls* og om *Riot Grrrl*-bevegelsen på 1990-tallet (Gessen 2014, 61–62). Foredraget

om punk-feminisme avsluttet Tolokonnikova og Samutsevitj med å spille et opptak fra *Pisya Riot*, kunsnterkollektivet de to hadde startet som senere ble til Pussy Riot (Gessen 2014, 65). Låta de spilte var ‘Убей сексиста’ (‘Kill the Sexist’). Da hverken Tolokonnikova eller Samutsevitj hadde noen musikalsk bakgrunn og de ikke var i stand til å skrive en låt selv på den tiden, hadde de samlet en låt fra det britiske punkebandet Cockney Rejects og lagt på teksten til ‘Kill the Sexist’ med diktafon (Gessen 2014, 65–66).

Da Tolokonnikova og Samutsevitj likte tanken på å være et kunstnerkollektiv som spilte punk-rock, bestemte de seg for å få tak i musikere til gruppen sin (Gessen 2014, 67). De fant flere kvinner som ønsket å være med og som kunne spille instrument, og de begynte også selv å spille. For å skille seg ut bestemte de seg for å spille alle fremtidige punk-performanser med balaklava i neon-farger, både for å være anonyme og for å spille på kontrasten til de svarte balaklavaene brukt av militsavdeling for spesialoppdrag, *OMON* (Отряд милиции особого назначения) (Gessen 2014, 69). Militsavdelingen er en russisk spesialenhet med rykte på seg for å være spesielt brutal mot demonstranter. I en intervju med Amnesty fortalte to anonyme Pussy Riot-medlemmer at de ville ødelegge OMONs symbol på statlig vold ved å ta fra symbolet dets betydning (Nowzad 2013). Videre kunne medlemmene fortelle at ved demonstrasjoner hvor folk har uttrykt mistillit til staten eller krevd menneskerettigheter, har OMON blitt kjent for å dukke opp, gjerne i flertall sammenlignet med demonstrantene, og opptre både truende og voldelig (Nowzad 2013). Bruken av balaklava har for Pussy Riot en dobbelt symbolsk verdi. Ved siden av å spille på OMOMs bruk av balaklava, vil de understreke medlemmenes anonymitet; at kvinneansiktet ikke skal bli gjort til en merkevare – samtidig som de ønsker å vise at hvem som helst skal kunne være en Pussy Riot.

På 94-års jubileet til Oktoberrevolusjonen 7. november 2011 fremførte de sangen ‘Освободи Брусчатку’ (‘Release the Cobblestones’) på taket av en trolleybuss og senere også på en av Moskvas undergrunnsstasjoner (Gessen 2014, 71). Nå hadde de etablert seg som Pussy Riot, og de hadde fått med seg blant annet Tolokonnikovas mann Verzilov til å hjelpe dem med det organisatoriske og filming av performancene (Gessen 2014, 71). Den 6. november la de ut sin første video på YouTube. Dette skapte stor interesse i russiske medier. I denne anledningen kunne Tolokonnikova og Verzilov avkrefte at det var en Voina-aksjon og presenterte samtidig det nye kunstnerkollektivet Pussy Riot.

Den 14. desember 2011 fremførte Pussy Riot ‘Смерть тюрьме – свободу протесту!’ (‘Death to prison – freedom to protests!’) utenfor et fengsel i Moskva (Gessen 2014, 99–100). Dette var en protestaksjon mot fengslingen av politiske opposisjonelle. Mange av de innsatte var mennesker som hadde demonstrert mot Putin bare en måned tidligere. Responsen var enorm. Ikke langt ut i låten kunne man høre stemmene inne fra fengselet runge da de svarte Pussy Riot «død over fengselet» med «frihet til protester!» (Gessen 2014, 103–104). 20. januar 2012 spilte Pussy Riot låten ‘Путин зассал!’ (‘Putin has pissed himself!’) på Den røde plass. Dette kom i kjølvannet av massedemonstrasjonene mot Putin, som hadde funnet sted i desember året i forveien. Som en visuell effekt i fremføringen hadde gruppen utløst en røykbombe med blå røyk. To av medlemmene ble senere bøtelagt for bruk av røykbombe (Gessen 2014, 104).

Etter aksjonen på Den røde plass hvor de fremførte ‘Putin has pissed himself!’ ble Pussy Riot kjente også utenfor Moskva og landets grenser. De fleste anerkjente russiske samtidskunstnere hadde hatt opptredener og aksjoner på plassen allerede, så dette plasserte virkelig Pussy Riot i den konteksten av russiske opposisjons-kunstnere og aktivister som de ønsket å tilhøre. Det var vanskelig å toppe opptredenen på Den røde plassen, og kvinnene funderte på hvordan de kunne overgå dette stuntet. De kom frem til å ha et performance-stykke i Frelseren Kristus-katedralen (Gessen 2014, 105–107).

Det er uklart hvor mange medlemmer Pussy Riot har hatt i løpet av årene de har vært aktive. Visstnok er det et sted mellom 10 og 30, men i gjennomsnitt har det vært rundt 8 faste medlemmer, ifølge Gessen (2014). I et intervju med Amnesty forteller Pussy Riot at de ser seg selv som feminister og er opptatt av hvordan kjønn er sosialt konstruert og betinget, og på hvilken måte dette kan eksperimenteres med (Nowzad 2013). Klærne de bruker er fargerike kjoler og tights, og performancene deres har gjerne et voldsomt uttrykk og er alltid illegale, forklarer de. Selv kaller de seg mediekunstnere. At de kaller seg mediekunstnere sikter også til deres bruk av sosiale medier (Nowzad 2013). Det er et viktig aspekt ved Pussy Riots metode at de filmer alle sine performancer, redigerer opptakene og sprer dem på sosiale medier som YouTube og etter hvert også pussy-riot.livejournal.com. Ved å gjøre dette har de alltid kontroll på hvordan performansen blir presentert (Nowzad 2013).

Videre i Amnesty-intervjuet begrunner de hvorfor Pussy Riot bare består av kvinner med at de ikke ønsker å ha noen leder (Nowzad 2013). Påstanden deres er at om en mann fikk være med i gruppen ville mediene straks fokusert på ham som deres leder. Pussy Riot vil motarbeide disse

rollemønsterklisjeene i samfunnet, som de mener blir bekreftet og naturliggjort gjennom mediene. Ironisk nok har mediene nettopp gjort dette ved å utpeke Nadezjda Tolokonnikova som en leder og frontfigur i kunstnerkollektivet. Pussy Riot påpeker at hun nærmest har blitt blåst opp til feministisk pin-up girl av mediene. Kvinnene ønsker å motarbeide denne formen for personlighetskult og fokuset på det å være berømt – berømtheten i seg selv. Med det vil de kritisere massekulturen. Det er også en av grunnene til at de bruker balaklava. Pussy Riot forteller at det er en motstand mot at kvinneansikter blir gjort til merkevarer, og de oppsummerer med at kvinnekroppen ikke er en reklameflate (Nowzad 2013).

Det tyske tidsskriftet Philosophie Magazin initierte i 2014 en brevveksling mellom den slovenske filosofen Slavoj Žižek og Nadezjda Tolokonnikova da hun satt fengslet. Žižek sendte første brev 2. januar 2014, og brevvekslingen pågikk frem til 13. juli samme år. Žižeks filosofi er preget av både marxisme og psykoanalyse, og et tema som går igjen i brevvekslingen er revolusjonære muligheter i den globale senkapitalismen. Tolokonnikovas forståelse av kunst og politikk er preget av både Karl Marx, Nikolai Berdjajev og Žižek. Her kommer jeg til å gjengi noen momenter av brevvekslingen som jeg finner relevant. Jeg har valgt å referere brevvekslingen i så utstrakt grad da jeg mener deres samtale har en filosofisk verdi og tilfører bredde til forståelsen av Pussy Riots motivasjon og bakgrunn.

Žižek skriver (2. januar 2014) at kreative og uforutsette forstyrrelser i det kapitalistiske systemet er med på å opprettholde systemet ved at det stadig fornyer og gjenskaper seg. Denne postmoderne skepsisen argumenterer Tolokonnikova imot (22. februar 2014) ved å bruke marxistiske ideer om hvordan den ekstremt fleksible kapitalismen overlever gjennom det systemiske overbygget som går ut på en massiv undertrykking og utnyttning av massene. Hun argumenterer for at dette kommer tydelig frem i totalitære regimer som Kina og Russland. Både Žižek og Tolokonnikova uttrykker enighet om at kapitalismens fremtid tydeligst åpenbarer seg i de postkommunistiske landene i øst.

Videre skriver Žižek (4. april 2014) at Pussy Riot med sitt liberale perspektiv avdekker den skjulte kontinuiteten mellom stalinisme og dagens globale kapitalisme, og dette virker ‘forstyrrende’ på folk. Han mener at Pussy Riot vet nøyaktig hva de ikke vet, og berømmer dem for ikke å late som de har et enkelt svar. Tolokonnikova svarer (16. april 2014) at Pussy Riot tilhører de krefter som er kallet til kritikk, kunstnerisk kreativitet, til eksperimentering og provokasjon. Hun relaterer Pussy Riot til Nietzsches begrep om det dionysiske og apollinske,

og mener Pussy Riot er barn av Dionysos som driver til sjøs i et fat og nekter å erkjenne noen autoriteter.<sup>21</sup> Pussy Riots oppgave er å stille spørsmålene fremfor å bringe svar eller absolutte sannheter, skriver Tolokonnikova. Hun setter dette opp mot den apollinske stillstand, men påpeker at det apollinske og dionysiske bare sammen kan fylle funksjonen Heraklit (540–480 f.Kr.) beskriver som verdens evige åndedrag, verdens evige ild.

I sin slutterklæring under rettsaken mot Pussy Riot sammenlignet Tolokonnikova Pussy Riot med rollen til den hellige narren, *Юродство* (*Jurodstvo*) som i den russisk ortodokse kirken er en velkjent figur som siden middelalderen har tillatt religiøse skikkelser, filosofer og kunstnere å reflektere rundt religion (Pussy Riot 2012, 106). Den eksentriske og tvetydige figuren står utenfor det konvensjonelle samfunnet. Han er gal, eller simulerer gal, og kan fortelle sannheter ingen andre kan uttale, da han er i besittelse av en åndelig inspirasjon. Tolokonnikova forklarte at kunstnerkollektivet i sin søken etter ekte ærlighet og enkelhet fant disse egenskapene som *Jurodstvo* representerer i punken (Pussy Riot 2012, 106). De valgte å fremføre sin politiske punk-performance som en reaksjon på regjerings harde og vrang hierarkistrukturer som fremmer en 'stabilitet' gjennom ulike mekanismer av overvåking og vold mot befolkningen (Pussy Riot 2012, 106–107).

Ingunn Lunde skriver i artikkelen 'Modig, hellig dårskap' (2012) at punkebønn-performansen setter søkelys på den russiske maktelitens tette bånd til den russisk ortodokse kirken og spesielt til kirkens overhode, patriark Kirill. Hun påpeker at kirken har blitt en mektig alliert i Putins forsøk på å kontrollere opinionen, og at det er denne alliansen Pussy Riot protesterer mot. Videre skriver hun at der Vesten ser Pussy Riot-saken i lys av ytringsfrihet og et uavhengig rettsvesen, så handler det i Russland om religiøse følelser og den offentlige moralen. Det er ifølge Lunde grunnen til at Pussy Riot er anklaget for religiøst hat og fiendskap mot kirken, og ikke for politisk aktivisme. Ved at Pussy Riot tok i bruk og spilte på *Jurodstvo*-tradisjonen, forsøkte de å ta tilbake den ortodokse tradisjonen som de mente hadde blitt misbrukt gjennom patriarkens og Putins tette samarbeid.

Pussy Riot selv har hele tiden bedyret at deres opptreden i katedralen ikke var et forsøk på å krenke religionen eller religiøse mennesker. Ifølge et manifest skrevet av Tolokonnikova gjengitt i Morgenbladet (2012) valgte Pussy Riot å spille i kirken for å påpeke det hun kaller en

---

<sup>21</sup> Friedrich Nietzsche. 1872. *Die Geburt der Tragödie*.

‘uhellig’ allianse mellom patriarken og Putin, men de valgte også ha alle sine opptredener på offentlige steder fordi de ønsker at kunsten skal være tilgjengelig for alle.

Pussy Riot ønsker å ta tilbake de gamle tradisjonene til den ortodokse kirken ved å fremføre en bønn, ved å korse seg foran alteret og ved å spille på tradisjonen om den hellige narren. Samtidig snur de også på makt-symbolikken som ligger i bruken av balaklava-luene. Et annet viktig moment er at de valgte å være anonyme, med et ønske om ikke å fremme seg selv som person, men å fremme en idé, stille spørsmål ved de bestående maktstrukturene i samfunnet. I neste kapittel skal jeg foreta en lesning av punkebønn-performansen. Den kanskje mest oppsiktsvekkende siden ved hele Pussy Riot-saken er de enorme konsekvensene og ringvirkningene performansen skapte. Dette vil jeg belyse ved å se på medias rolle og ved å gjennomgå reaksjonene og rettsaken mot Riot Girl-medlemmene. Her kommer jeg også til å fokusere på hvilke tradisjoner Pussy Riot bygger, og på hvilken måte de har fungert som kunstneriske virkemidler for politisk kritikk. Kan Rancières begrep om den politiske kunstens muligheter i det estetiske regimet også benyttes i en lesning av punkebønn-performansen? Skaper deres sammenstilling av ulike kunstarter gjennom kunstneriske og politiske radikalitet det estetiske brudd som er nødvendig for å opprette et nytt sensorium, det jeg kaller et utopisk rom?

## 5. Muligheten av et rom

Med sin performance i Frelseren Kristus-katedralen insisterer Pussy Riot på at dette religiøse rommet også rommer andre muligheter enn det doxa kirkerommet representerer; et symbol på den etablerte orden i samfunnet. Pussy Riot benytter seg av punk da det fungerer utmerket som en utilslørt, direkte, provokativ og enkel tilnærming til det som opprører dem – maktmisbruk og den udemokratiske alliansen mellom stat og kirke. Punkten representerer for Pussy Riot den enkelheten og ærligheten som også finnes i Jurodstvo-figuren, den hellige narr. Samtidig er tilknytningen til punken og Riot Grrrl-bevegelsen en åpenbar anerkjennelse av et vestlig kulturuttrykk og Pussy Riots vestlige verdigrunnlag. Bønnen til Jomfru Maria hører hjemme i en sakral kontekst, men gjennom måten Pussy Riot fremfører bønningen på, og i det tekstlige innholdet, bringer den også et provokativt budskap som bryter med den tradisjonelle formen for bønn og generelt oppfatningen om hvordan folk skal bete seg i kirkerommet.

Kunstnerkollektivet bryter reglene for kirkerommet og finner seg berettiget til det, og peker på at kirken selv bryter med de verdiene som ligger til grunn i trossamfunnet. I manifestet Tolokonnikova skrev (2012) poengterer hun at Pussy Riot ikke nærer noe hat til den russisk ortodokse kirken, og at deres verdigrunnlag bygger på det samme som kirkens: barmhjertighet, tilgivelse, kjærlighet og frihet. Tolokonnikova innrømmer at det kan ha vært et etisk feiltrinn å opptre i kirken, men understreker at det ikke er en kriminell handling. Hun skriver at de ønsket å fordømme en bestemt politisk hendelse, nemlig patriarkens støtte til Putin, og patriarkens anmodning til menigheten om å stemme Putin ved valget. Performansen åpenbarer et brudd fra begge sider på rommets konvensjoner, og gjennom dette bruddet åpner muligheten seg for å rekonfigurere de inndelingene og fordelingene som har blitt anerkjent og naturliggjort.

Media spilte en sentral rolle i utbredelsen av punkebønn-performansen, og nyheten om at Pussy Riot-medlemmene var fengslet og senere ble dømt til fengsel. Maria Lipman (2014) og Kitten Heresy (2013) har uttalt sin skepsis til at vestlige medier så ukritisk lot Pussy Riot bli frontfigurer for en generell Russland-kritikk, hvor de fengslede kvinnene ble selve symbolet på alt som var feil med Putins Russland. Dette er det interessant å se nærmere på, også med henblikk på at Pussy Riot selv er veldig bevisste på sin selvrepresentasjon og bruk av sosiale medier.

I brevvekslingen mellom Tolokonnikova og Žižek skrev Tolokonnikova: «Vår oppgave er å stille spørsmålene, ikke å gi svarene» (2014). Dette er med å underbygge min tese om at punkebønnen er politisk etter Rancières kriterier da den åpner for muligheten av et nytt sensorium som bryter med den bestående ordens deling av det sansbare. De åpner for muligheten av at ting kan være inndelt og fordelt på en annen måte ved å skissere en utopisk negasjon av det samfunnet de lever i. De definerer ikke hvordan denne andre virkeligheten, eller denne utopiske muligheten, skal være, men de sier hva den *ikke* burde inneholde – den skal ikke være korrump, den skal ikke bygge på en autoritær og undertrykkende makt, og sivilsamfunnets ytringsfrihet skal ikke være begrenset. Det er dette jeg ser som deres formål med punkebønn-performansen – å vise at virkelighetens koordinater kan forskyves og endres. Hvilke reelle politiske konsekvenser performansen fikk kan altså ikke sees i en lineær forbindelse med det kunstneriske uttrykket og dets politiske agenda.

## 5.1 Punkebønn-performansen

21. februar 2012 rundt klokken 11 kom fire kvinner inn i Frelseren Kristus-katedralen i Moskva. De la fra seg ryggsekker og yttertøy i en haug på gulvet (Gessen 2014, 116–117). Kledd i fargerike, korte kjoler og tights, med like fargerike balaklavaer som de trakk ned over hodet. De gikk opp midtgangen i katedralen og krysset et avgrenset område foran alteret. Forsterkeren for elektrisk gitar ble plugget i, og de begynte å fremføre punkebønnen mens de danset. I løpet av sangen korset de seg flere ganger, sparket høyt i lufta, slo takten med hevede knyttnever og kastet seg på kne. En av kvinnene var i ferd med å koble gitaren til forsterkeren, men rakk det ikke før seansen ble avbrutt. Opptreden varte i omtrent 40 sekunder før vaktene stormer mot dem, trakk dem bort fra alteret og førte dem ut av katedralen. Tilbake sto sjokkerte og forvirrede besøkende og ansatte i kirken. Hele performansen ble filmet av tre-fire videografer som Pussy Riot på forhånd hadde invitert. Senere redigerte Pussy Riot klippene før de la videoen ut på verdens største nettsted for deling av videoklipp, YouTube. Punkebønnen spredde seg raskt i sosiale medier, og videre til nasjonal og senere internasjonal presse (Gessen 2014, 116–117).

Samme dag som Pussy Riot gjennomførte performansen, postet brukeren Гараджа Матвеева (Garadzja Matvejeva) en video med tittelen «Панк-молебен "Богородица, Путина прогони" Pussy Riot в Храме» (Punk-bønnen «jomfru Maria, fjern Putin» Pussy Riot i katedral) på



YouTube.com.<sup>22</sup> Per 1. april 2015 hadde videoen blitt vist mer enn 2.930.000 ganger. Videoen er på 1:52 minutter, men selve opptreden varte ikke lenger enn omtrent 40 sekunder. Videokvaliteten er ikke spesielt god, og den bærer preg av å være filmet med håndholdt kamera. Selve punkebønn-låten hadde Pussy Riot spilt inn på forhånd, men for å ha nok filmmateriale klippet de opptakene sammen med et tidligere opptak hvor de øver på performansen. Både produksjonen og lyden er amatørmessig produsert, og står dermed i stil med DIY-tradisjonen.

Punkebønnen begynner med kvinnestemmer som synger i kor akkompagnert av piano. Koret gir assosiasjoner til kirkemusikk. Etter 15 sekunder glir fuzzgitar, bass og trommer inn, mens vokalen endres til en enkelt stemme som synger og skriker på et vis som ligner punk-vokalen i Riot Grrrl-band som Bikini Kill, Le Tigre og X-Ray Spex. I refrenget går de tilbake igjen til kor og piano som i introen. Her følger en oversettelse av teksten til punkebønnen 'Богородица, Путина прогони!' ('Mother of God, chase Putin out!'):

*Virgin Mary, Mother of God, chase Putin out,*

*Chase Putin out, chase Putin out.*

*Black robe, golden epaulets*

*All the parishioners are crawling to bow*

*The phantom of liberty is up in heaven*

*Gay pride sent to Siberia in chain gang*

*Head of KGB, their chief saint,*

*Leads protesters to jail under guard*

*So as not to offend the deity,*

*Women must give birth and love*

*Shit, shit, holy shit!*

*Shit, shit, holy shit!*

*Virgin Mary, Mother of God, become a feminist*

*Become a feminist, become a feminist*

*The Church sings the praises of rotten dictators*

*Black limousines form the procession of the Cross*

*A missionary is coming to your school*

---

<sup>22</sup> [https://www.YouTube.com/watch?v=GCasuaAczKY\\_](https://www.YouTube.com/watch?v=GCasuaAczKY_)

*Go to class and bring your money*  
*Patriarch Gundyayev believes in Putin*  
*Bitch, better believe in God instead*  
*The Virgins Girdle can't replace the demos*  
*The Virgin herself is with us in protest!*  
*Virgin Mary, Mother of God, chase Putin out,*  
*Chase Putin out, chase Putin out.*<sup>23</sup>

Pussy Riot tar opp temaer som feminisme, korrupsjon, propaganda, blasfemi og kjønnsroller i punkebønn-teksten. Allerede i første linje snur de om på makthierarkiet ved å adressere Jomfru Maria som Guds mor. For å understreke det de mener er blasfemi, anklager de patriark Kirill for å tilbe Putin fremfor Gud. Pussy Riot mener at det ortodokse synet på kvinnens rolle i samfunnet er ensformig og utdatert, og de trygler Jomfru Maria om å bli feminist.

Etter performansen i Frelseren Kristus-katedralen opplevde Pussy Riot for første gang at noen kom dem i forkjøpet. En bekjent tipset dem om en twitter-melding som lød «Pussy Riot had an action today, titled 'Holy Shit'» (Gessen 2014, 119–121). Seg imellom var de enige om at dette var den dårligste aksjonen de hadde gjennomført hittil. De var misfornøyd med det som hadde blitt filmet fordi det både var av dårlig kvalitet og materialet var altfor kort. Dessuten var de i ferd med å miste kontrollen på *timing*en av performansen. For å gjenvinne kontroll over situasjonen tok de kontakt med en annen fotograf som hadde vært tilstede, og mente han hadde fått et par gode bilder til tross for den dårlige belysningen. Han publiserte bildene med performancens korrekte tittel på nettsiden [www.pussy-riot.livejournal.com](http://www.pussy-riot.livejournal.com). Tolokonnikova, Aljokhina og Samutsevitsj dro deretter til en forlatt leilighet de benyttet som base, og begynte redigeringen av filmen (Gessen 2014, 119–121).

---

<sup>23</sup> Pussy Riot *Punk Prayer* overs. Gessen 2014, 117–118. (For originaltekst se vedlegg 1)

Like før valget der Putin stilte som presidentkandidat for tredje gang, kom det til store demonstrasjoner i Moskva. Kirken frarådet folk fra å delta i demonstrasjonene som var planlagt den 4. februar 2012. Kirill formante befolkningen på følgende måte:

*Orthodox people know not how to attend demonstrations. They pray in the silence of monasteries, in their monks' cells, in their homes, but their hearts are full of pain for the turmoil among our people today, so clearly similar to the desperate frenzy of the years immediately before the Revolution and the discord, disruption, and damage of the 1990s (Gessen 2014, 108).*

Med denne uttalelsen sa Kirill implisitt at det var Putin som hadde reddet landet fra 90-tallets katastrofe, og alle som protesterte imot ham ville samtidig bringe landet tilbake til en katastrofal tilstand. I stedet arrangerte Kirill en liturgi til den *Den hellige Jomfrus belte*, som ble stilt ut i Frelseren Kristus-katedralen (Gessen 2014, 108). Katedralen hadde i februar 2012 tiltrukket en million mennesker for å beskue Jomfruens hellige belte. Pussy Riot anså det som en avledningsmanøver før valget og fant ut at det var det perfekte stedet å ha sin neste performance-aksjon. Det er denne liturgien Pussy Riot sikter til i punkebønnen når de påpeker at utstillingen av jomfruens belte ikke kan hindre demonstrasjoner. I demonstrasjonene mot Putin i Moskva den 4. februar hadde det møtt opp over 50.000 mennesker, med slagord som «tolv år til? – Nei takk!» (Gessen 2014, 109). Pussy Riot bestemte seg for at de ikke skulle avbryte noen gudstjeneste med performansen, da det ville være respektløst overfor kirkegjengerne. De valgte isteden å aksjonere under den tid hvor katedralen kun ble benyttet for det angivelig korrupte fondets aktiviteter – under den tid hvor katedralen allerede ble vanhelliget (Gessen 2014, 112–113).

Maria Chehonadskih skriver i artikkelen ‘What is Pussy Riots ‘Idea’?’ at for de liberale kritikerne i Russland representerte Pussy Riot en stemme som våget å blottlegge den autoritære essensen i Putins regime (2012, 2). Pussy Riot har ikke motsatt seg denne ideen, skriver Chehonadskih og påpeker at Tolokonnikova selv i sin forsvarstale siterte Alexandr Solzjenitsyn og proklamerte seg selv som etterfølger av sovjetiske dissidenter. Pussy Riot erklærte seg selv fra begynnelsen av som radikale feminister, og mange russere tolket punkebønnen som et angrep på den patriarkalske staten (Chehonadskih 2012, 2).

Noe av det som gjør punkebønn-performansen og Pussy Riot i seg selv så spesielt, er at det handler om en idé, og det er også en av grunnene til at de valgte å bruke balaklava. Žižek formulerer det slik:

*Their message is: Ideas matter. They are conceptual artists in the noblest sense of the word: artists who embody an Idea. This is why they wear balaclavas: masks of de-individualization, of liberating anonymity. The message of their balaclavas is that it doesn't matter which of them are arrested – they're not individuals, they're an Idea. And this is why they are such a threat: it is easy to imprison individuals, but try to imprison an Idea! (Žižek 2012).*

Pussy Riots performance hadde sprunget ut av en tid med apolitisk stagnasjon, skriver Chehonadskih (2012, 3–4). Den såkalte Putin-stabiliteten førte til at folk flest etter de katastrofale tidene på 1990-tallet nå bare var opptatt med sitt eget privatliv og forbruk. Chehonadskih mener russerne levde i et post-sjokk samfunn med mistro til offentlige formaliserte diskurser. Hun peker på at bakgrunnen for at aksjonisme ble den mest utbredte kunstbevegelsen i Russland var et samfunn der det var vanskelig å ytre alternative politiske ideer, og ved å skape offentlige skandaler kunne de bryte denne overflaten av tilsynelatende stabilitet (Chehonadskih 2012, 3–4). Pussy Riot føyer seg dermed inn i en rekke aksjonskunstnere i Russland på 1990-tallet.

Et eksempel på tradisjonen som går forut for punkebønnen er Alexander Breners performance «Boxing Champion (The first Glove)» på Den røde plass i 1995. Her hadde Brener kledd seg opp med bokserklær og utstyr, og begynte å rope «Jeltsin! Kom hit!» (Chehonadskih 2012, 4). Å skape skandale har vært metoden aksjonskunstnerne brukte for å oppløse motsetningene og endre maktbalansen i samfunnet. Etter massemobiliseringen i Russland 2011–2012 virket det ifølge Chehonadskih som perioden med skandaler var kommet til en ende (2012, 6). Det kan virke som Pussy Riot representerte en generell misnøye blant folk, samtidig som de gjenintroduserer den gamle ideologien om den personlige kampen mot et undertrykkende regime. Disse to elementene var begge med på å gjøre dem «Hollywood-vennlige» (Chehonadskih 2012, 6–7). I vestlige medier kunne de plasseres innenfor det stereotypiske narrativet om helten som kjemper mot det onde.

## 5.2 Medias rolle

Media- og internettkulturen vokste frem under post-Sovjettiden som en reaksjon på den totale avpolitiseringen i samfunnet på 1990-tallet, og fenomenet Pussy Riot springer til dels ut av en media-aktivistisk undergrunnskultur, og til dels en aksjonist-bevegelse innen kunsten (Chehonadskih 2012, 3). Ifølge mange sosiologiske studier ble *cyberspace* på 2000-tallet stedet

der sivilsamfunnet diskuterte politiske meninger.<sup>24</sup> Cyberspace ble et alternativt rom for utveksling av ideer og politiske tanker, et alternativ til den offentlige sfæren. Med andre ord kompenserte ulike fora på internett for mangelen på offentlig tilgjengelige sosiale og politiske rom. I denne konteksten brukte aktivister populære sosiale nettverk som taktiske medier for mobilisering, informasjon og for å dele ideer. Ifølge Chehonadskih må aktivisme og radikal kunst være synlige i media for å ha en effekt (2012, 4). For å skape en skandale og utnytte effekten av den, må aktivist-kunstneren også skape et tydelig bilde basert på heroisk selvrepresentasjon. Viktig er det også å ha en god organisering og gjennomtenkt handlingsplan. Pussy Riot hadde i forkant av performansen sin lagt en medieplan og samarbeidet hele veien med et team av aktivister som jobbet strategisk for å synliggjøre dem i sosiale medier og få dekning av innenriksmedia. Som en i teamet rundt Pussy Riot fortalte i et intervju med Chehonadskih: «'to know how to make things work' means to put street politics into the field of technology and media» (2012, 5).

At Pussy Riot i første omgang ble kjent for et vestlig publikum er mye takket være Alexander Cheparukhin. Han er en russisk musikkprodusent og har i mange år arbeidet med promotering av musikk, konserter og internasjonale artister gjennom foretaket sitt *Green Wave*.<sup>25</sup> Han spredde nyheten om Pussy Riot og tok kontakt med vestlige musikere og kunstnere og ba om at de skulle støtte Pussy Riot offentlig. Først tok han kontakt med Paul McCartney, senere ballet det på seg, og til nå har over 100 artister verden over deltatt i Free Pussy Riot-aksjonen. De har blant annet underskrevet et offisielt brev til Tolokonnikova og Aljokhina i samarbeid med Amnesty International.<sup>26</sup>

Nettsiden [freepussyriot.com](http://freepussyriot.com) har fungert som et organ for informasjon og et møtested for aktivister. Her har oppdateringer og nyheter om Pussy Riot blitt publisert, og publikum har mulighet til å delta i diskusjoner eller selv poste innlegg på siden. Samtidig har det også blitt samlet inn midler til å dekke utgiftene i forbindelse med rettsaken. Det har vært mange og varierte solidaritetserklæringer som har blitt tilegnet Pussy Riot fra mennesker i vestlige land. Folk har samlet seg og demonstrert, skrevet under på opprop, engasjert seg i sosiale medier. Under rettsaken hadde det samlet et hundretalls mennesker som viste sin støtte til kunstnerkollektivet med protest-plakater og ved å bruke de velkjente balaklavaene.

---

<sup>24</sup> Se for eksempel [www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/project/en/project.htm](http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/project/en/project.htm).

<sup>25</sup> <http://greenwavemusic.ru/en/about/25-cheparukhin>.

<sup>26</sup> <http://www.amnesty.ca/our-work/issues/open-letter-of-support-to-pussy-riot>.

Maria Lipman ved forskningssenteret Carnegie i Moskva påpeker i et intervju med Morgenbladet at Pussy Riot har vært en gavepakke til mediene fordi det er en enkel historie å formidle og er et tydelig eksempel på Putins autoritære regime (2014). Samtidig som en lettmottakelig historie om kvinner som opptrer med en punkelåt og siden fengsles verserer i media kan mer utspekulerte angrep på demokrati og menneskerettigheter dekkles over eller forsvinne da de er mer komplekse å formidle, mener Lipman. Det er åpenbart at fengslingen av Pussy Riot var en veldig enkel sak å være imot fra et vestlig ståsted. Unge kvinner som spiller punk må i fengsel fordi Putin ikke tåler kritikk. Det byr absolutt på tabloid-vennlige overskrifter. Også Kitten Heresy har kritisert vestlige medier i denne saken i sin artikkel 'Lost Context of Pussy Riots Punk Prayer' (2013). Hun skriver at vestlige medier altfor lett adopterte det feministiske kollektivet som frontfigurer for en unilateral kritikk av Russland. I kontrast til dette, skriver Heresy, var ikke vestlige journalister like villige til å støtte opp om vestlige anarkistiske aktivister i egne land, eller utvise støtte til mennesker som står i fare for å bli dømt til en urimelig streng straff. Dette viser at media spilte en sentral rolle i utbredelsen av nyheten om punkebønn-performansen, og den massive støtten fra Vesten etter at Pussy Riot-medlemmene ble tiltalt og dømt til fengsel.

Responsen på performansen fra flere russiske bloggere viser en holdning og et språk med sjokkerende fysisk og kjønnset vold, skriver Anya Bernstein i artikkelen 'An Inadvertent Sacrifice: Body Politics and Sovereign Power in the Pussy Riot Affair' (2013). Det blir ytret ønsker om å «strippe dem nakne», å «piske» dem, å «gi dem juling» og lignende. Putin hadde sammenlignet opptreden deres med en hekseabbat. Til og med opposisjonslederen Aleksej Navalnyj refererte til dem som «dumme jenter» (*неразумные девицы*), skriver Bernstein.

I den globale pressedekningen av Pussy Riot-saken ble konflikten beskrevet i klassiske termer; de troende mot ateistene, nasjonalistene mot de internasjonale, den liberale intelligentsiaen mot det konservative folket og så videre (Bernstein 2013). De fleste av Pussy Riots støttespillere tilhørte intelligentsiaen, men til og med de mest trofaste av dem påpekte at katedralen ikke var et godt valg for deres performance. De understreket likevel at dommen til de tre Pussy Riot-medlemmene overhodet ikke var proporsjonal med deres handlinger (Bernstein 2013). En stor del av den russiske befolkningen viste seg likevel å være fiendtlig innstilt til kvinnene, og mente de fortjente å bli straffet eller i det minste bøtelagt (Bernstein 2013).

Der vestlige medier fokuserte på dikotomier som ytringsfrihet – blasfemi, det sekulære – det hellige, og til og med rasjonell – obskur, var den lokale russiske pressen mye mer tilbakeholden, skriver Bernstein (2013). En generell oppfatning i russisk presse var ifølge Bernstein at Pussy Riot hadde krysset en grense, om enn usynlig, og dermed brutt et tabu som aldri var blitt omtalt før, og som nå ble avdekket. Om det fantes en slags konsensus i den russiske offentligheten, var det at Pussy Riot hadde delt samfunnet, men hva nøyaktig denne delingen innebar eller beviste, ble fortsatt diskutert (Bernstein 2013). Heresy mener at vestlige medier har oversett to viktige områder i dekningen av fenomenet Pussy Riot (2013). For det første at Pussy Riots prosjekt springer ut av en tradisjon av kulturell aktivisme. For det andre at performansen plasserer Pussy Riot i opposisjon til kirkens institusjoner – og det var innenfor den sistnevnte konteksten at russerne bedømte fremføringen av punkebønnen.

### 5.3 Reaksjoner i etterkant av performansen

17. august 2012 ble dommen mot de tre Pussy Riot-aktivistene avsagt i Khamovnicheskij distriktsdomstol i Moskva. Dommen strekker seg over mer enn 70 sider og det tok dommeren Marina Syrova 2 timer og 40 minutter å lese den opp.<sup>27</sup> Catherine Schuler ved Department of Women's Studies på universitetet i Maryland var tilstede under rettsaken, og skrev artikkelen 'Reinventing the Showtrial: Putin and Pussy Riot' (2013). Schuler bemerker hvor tydelig tilstedeværende opprørspolitiet var og understreker kontrasten i fraværet av menneskerettighetsorganisasjoner. De som ellers møtte opp utenfor rettslokalet var støttespillere til kvinnene med Free Pussy Riot-trykk på t-skjortene, balaklavaer, fargerike kjoler og plakater. Også representanter for den ortodokse kirken hadde møtt opp. Schuler oppfattet dem som truende i sin fremtoning. De var svartkledde skinheads med plakater der det blant annet sto *Orthodoxy or die!* Det var et oppbud av ortodokse kvinner som sang hymner, en strykekvartett og ortodokse prester omringet av folk med plakater der det sto *Dette er pornografi – ikke kunst!* (Schuler 2013, 10). Selv mente de tiltalte kvinnene at de kun hadde sunget «Guds Mor, jag Putin vekk», og at dette ikke var et lovbrudd. Vitner hevdet derimot under rettsaken at Pussy Riot både hadde forbannet Gud og den ortodokse kirken.

Den ortodokse kirken hadde umiddelbart etter performansen krevd at staten skulle beskytte kirken og samtidig straffe de som hadde utført aksjonen, skriver Thomas Bremer i artikkelen

---

<sup>27</sup> Den fullstendige dommen er gjengitt her: [www.snob.ru/selected/entry/51999](http://www.snob.ru/selected/entry/51999).

‘The Pussy Riot Trial and the Russian Orthodox Church’ (2013). Det var likevel ikke alle religiøse ledere som støttet kritikken. For eksempel tok dekanen Andrej Kurajev avstand fra anklagene mot Pussy Riot. Også andre ortodokse intellektuelle mente man kunne lese performansen inn i Jurodstvo-tradisjonen. Patriark Kirill derimot kritiserte derimot at folk som kalte seg ortodokse troende kunne forvare Pussy Riots blasfemi (Bremer 2013, 8).

Performansen ble karakterisert etter brudd på loven om offentlig ro. Dette beskrives som et lovbrudd gjennomført med våpen eller objekter brukt som våpen, angivelig motivert av religiøst hat, rasehat, nasjonalt, politisk eller ideologisk hat mot en bestemt sosial gruppe (Schuler 2013, 12–13). Pussy Riot ble siktet for hooligansime motivert av religiøst hat. De som har forfattet dommen mener Pussy Riot har begått overlagt hatkriminalitet mot den russisk ortodokse tro og generelt mot hele den kristne verden. Schuler mener at det for makteliten i Russland er viktig at landet fremstår som en sterk nasjon med overensstemmende ideologi, så det å være «truet» av Pussy Riot ville fremstille staten som «svak». Derfor måtte kvinnene fornedres til vandaler som bedrev ordensforstyrrelse, fremfor kunstnere, feminister og aktivister som ytret sin mening og påpekte den skjeve maktfordelingen i Russland (Schuler 2013, 14–15).

Slik det fremstår i Schulers dokumentasjon av rettsaken, handlet det ikke så mye om hva som faktisk skjedde den 21. februar 2012, men om motiv og affekt. Kvinnene hadde tilstått hendelsesforløpet i kirken og de beklaget om det hadde krenket eller støtt noen. Retten beskrev deres handlinger i minste detalj for å vise at de ikke var politisk motiverte, men motivert av hat mot de ortodokse troende. Retten mente at kvinnene påførte både de ansatte ved katedralen og de besøkende betydelig moralsk og emosjonell skade, i tillegg til at de hadde krenket alle kristne i hele verden som hadde sett videoklippet på YouTube. De tiltalte kvinnene hevdet selv at deres handlinger ikke var motivert av religiøst hat, at de selv også var troende, men at de ønsket å gjøre en politisk uttalelse av kunstnerisk art.

Selv om Pussy Riots forsvarere argumenterte for at punkebønn-performansen var et uttrykk for politisk kritikk, veide likevel ekspertenes og vitnenes forklaringer tyngst da Pussy Riot ble dømt til hooligansime motivert av religiøst hat, fremkommer det i en artikkel av Caroline von Gall (2013). Retten hadde konkludert:

*All actions by the defendants and their unknown accomplices provide clear evidence of hatred of religion and hostility, reflected in behavior that violated general customs of conduct in an Orthodox church. The*



*defendants' actions deeply hurt and insulted the feelings and religious values of the injured parties (Dommeren, sitert hos de Gall 2013, 4).*

Det var ifølge de Gall oppsiktsvekkende med den massive mediedekningen av rettsaken, spesielt at den ble live-streamet på internett (2013, 5). Det er ikke vanlig i Russland. Men samtidig med denne omfattende dekningen av saken, uttalte flere politikere sin kritikk mot de tiltalte. Putin selv anklaget kvinnene for å være ukultiverte og talentløse, og viste til kunstnerkollektivets navn og tidligere opptredener (de Gall 2013, 5). Mange opposisjonelle som tidligere hadde sympatisert med Pussy Riot, distanserte seg nå fra dem. I dokumentaren "Pussy Riot: A Punk prayer" (2013) sier to liberale opposisjonelle at Pussy Riot ødela for de som jobber systematisk for politisk endring, og som tar i bruk fredelige og demokratiske midler. De mente at Pussy Riots performance hadde resultert i at folkeopinionen snudde mot «alle» som står i opposisjon.

I artikkelen «The size of a song: Pussy Riot and the (pepole) power of poetry» sammenligner Sophie Mayer anklagen om «hooliganisme» med anklagen om «parasittisme» som ble rettet mot dikteren Josef Brodskij i 1964 (2013, 148). I likhet med Pussy Riots performance ble hans poesi omtalt som «såkalt poesi». På denne måten ville domstolen avskrive deres kreative og kunstneriske intensjoner, at dette ikke hadde noe med kunst å gjøre. Det var åpenbart viktig å ikke anerkjenne Pussy Riot som politiske aktører.

Putin uttalte blant annet at Pussy Riot var en trussel mot samfunnets moral: «It is not allowed to endanger the moral basis of society and to destroy the country. What will remain of us then?» (Putin sitert av Bernstein 2013). Med dette mente mange liberale kommentatorer at Putin implisitt sa at å krenke den russisk ortodokse kirken var ensbetydende med å krenke den russiske stat (Bernstein 2013). Paradoksalt nok holt Putin fast på at Pussy Riots performance ikke kunne sees i en politisk kontekst. Ifølge påtalemyndighetene krenket Pussy Riot samtlige ortodokse regler og tradisjoner ved å kle seg usømmelig, vanhellige et hellig sted, forbanne Gud og snu ryggen til alteret. Dessuten hadde de motsatt seg forsøkene på å fjerne dem fra det hellige området. Mange vitner var spesielt opprørt over at de brøt regelen som tilsa at området foran alteret kun var forbeholdt menn. Alle vitnene hevdet også at de aldri observerte noe politisk i Pussy Riots ord og handlinger, og utelukkende oppfattet dette som ondsinnet blasfemi. Kun to ganger i det omfattende rettsdokumentet fremkommer det kommentarer som indikerer at kvinnene bedrev ekspressiv avantgarde-kunst (Schuler 2013, 14–15.)

Schuler påpeker at kvinnene aldri hadde noen reell sjanse til å bli frifunnet, og at forsvarerne egentlig ikke forsvarte ikke kvinnene tilstrekkelig (2013, 14). Jekaterina Samutsevitj' far var hentet inn som karaktervitne for sin datter. Han påstod at datteren hans var en flink og god pike frem til hun ble påvirket av Tolokonnikovas feminisme. I tillegg mente han feminisme var noe som tilhørte Vesten og ikke sømmet seg for russere. Jekaterina Samutsevitj anket senere dommen da hun hadde video-bevis på at hun faktisk ikke deltok i gjennomføringen av performance-stuntet, fordi hun ikke rakk å plukke opp instrumentet sitt før alle ble ført ut av vektere. Hun fikk medhold og slapp fri etter noen måneder. Russiske aviser forsøkte da å fremstille henne som en forræder, skrev at hun hadde tystet på sine kolleger og samarbeidet med myndighetene og derfor slapp ut av fengsel.

Tolokonnikova var den eneste tiltalte som ikke hadde et karaktervitne eller noen som forsvarte henne som kunstner (Schuler 2013, 15). Samtidig kommer det frem av politiprotokollene at det kun var hennes leilighet som ble ransaket. Herfra stammer alle materielle bevis det refereres til. Tolokonnikova påpekte at hun ikke ønsket å sitte på sidelinjen og tvinne tommeltotter mens Putin korrumperte valgsystemet, og understrekte at hun valgte å uttrykke dette gjennom kunst. Det fremkommer implisitt i dommen at Pussy Riots kritikere er enige om at performansen ikke var noen kunst-hendelse. Dette på tross av at de fleste bevis som ble ført for retten tydet på at det var et kunstprosjekt; de planla, øvde og spilte roller – retten bruker selv begrep fra teateret for å beskrive dette. Også redigeringen av videoen de postet YouTube er en kunstnerisk bearbeidelse.

Den 23. desember 2013 ble Maria Aljokhina og Nadezhda Tolokonnikova løslatt. Vladimir Putin ga amnesti til flere tusen fanger den 19. desember 2013, deriblant den tidligere oljemagnaten Mikhail Khodorkovskij, og 28 utenlandske og to russiske Greenpeace-aktivister som var blitt siktet for oppvigleri etter aksjoner mot en russisk oljeplattform i Arktis tidligere samme år.<sup>28</sup> Amnestiet ble ifølge Putin gitt i anledning 20-årsjubileet for den russiske grunnloven. Flere kritikere mente likevel det var strategisk av Putin å «kvitte» seg med fanger som kunne skape unødig og negativ oppmerksomhet rundt OL i Sotsji februar 2014. Aljokhina og Tolokonnikova skulle i utgangspunktet sonet frem til mars 2014.

Pressen sto allerede og ventet da Aljokhina slapp ut av fengselet. Hun fortalte at fengselet hadde mottatt ordre om å løslate henne, men hun hadde mest lyst til å avvise amnestiet. Løslatelsen er

---

<sup>28</sup> <http://www.nrk.no/troms/benader-greenpeace-og-pussy-riot-1.11408901>.

et PR-stunt, og å kalle det amnesti er en vanhelligelse av begrepet, påpekte hun i et intervju gjengitt i Aftenposten (NTB, 23.12.2013). Etter løslatelsen av Nadezjda Tolokonnikova og Maria Aljokhina 23. desember 2013, har de reist verden rundt for å promotere sin nye dokumentarfilm «*Pussy vs. Putin – Russian Riot Grrrls*» (2013) og sitt nye prosjekt *Zona Prava*. Med menneskerettighetsorganisasjonen *Zona Prava* har Tolokonnikova og Aljokhina gått bort fra de kunstneriske virkemidlene i sin aktivisme og fokusert på et målrettet politisk arbeid for å bedre kvinners rettigheter i russiske fengsler.

For å samle inn penger til *Zona Prava* har Tolokonnikova og Aljokhina gitt utallige intervjuer, stilt opp på debattprogrammer på TV og radio, deltatt på middager med Hollywood-eliten og stått på scenen med musikere som Madonna. På en måte har de gitt seg hen til det spillet de selv tidligere kritiserte da de avsto fra å opptre med Madonna og andre musikere som ønsket å ha dem med på sine konserter. De vet godt hvor kjente ansiktene deres er nå, og hvordan de kan profitere på det. Selvfølgelig må det tas i betraktning at de ikke lenger reiser rundt som Pussy Riot, men som aktivister for en menneskerettighetsorganisasjon.

## 5.4 Hvordan performansen ble politisk

I Bourriauds relasjonelle estetikk handler kunstpraksisene om å skape mikropolitikker, eller «hverdagslige mikroutopier». For ham har ikke verkene som mål å forme imaginære og utopiske virkeligheter, men heller å forholde seg til eksistensformer innenfor en faktisk virkelighet. Pussy Riot forholder seg til de eksistensformene og handlingsmodellene som finnes i deres samfunn, i dere ‘faktiske virkelighet’, men jeg vil argumentere for at de gjennom sin bønn til Jomfru Maria også skisserer opp en utopisk virkelighet. Bourriaud sier at «[...] de sosiale utopiene og det revolusjonære håpet har overlatt plassen til hverdagslige mikroutopier» (2007, 42), og viser til at «[...] viljen til å forbedre livs- og arbeidsvilkår på bakgrunn av de konkrete forsøkene som ble virkeliggjort slo feil, og endte opp som totalitære ideologier eller naive historiske visjoner» (2007, 14).

På mange måter vil jeg si meg enig med Bourriaud i at store revolusjonære utopiske ideologier ikke lenger gir gjenklang i vår samtid og kan forekomme som utdaterte ekko fra fortiden. Men samtidig vil jeg påpeke at det ikke er grunn nok i seg selv til å avskrive utopien. Som både James og Jameson viser til, har den moderne eller subjektive utopien heller endret seg og funnet en ny form. James mener den moderne formen for utopi i større grad handler om å stille

spørsmål ved samfunnets orden og inndeling, og denne tilnærmingen finner jeg relevant. En interessant vinkling på utopien er Jamesons teori om at utopien som en distinkt prosess i seg selv lar fokuset ligge på selve bruddet, hvor bruddet blir kjernen i en ny diskursiv strategi. Dette bruddet forbinder jeg med Rancières begrep om den estetiske erfaringens brudd.

Slik Rancière påpekte i sammenheng med det faktum at man sier «time has changed» når noe ikke lenger virker mulig, handler denne avslutningen for ham i realiteten om en omarrangering av elementene i de store narrative. Kanskje har nettopp denne perioden på 1990- og 2000-tallet som Bourriaud beskriver representert en tid hvor omarrangeringen ennå ikke har funnet sin nye form. Rancière mener at den politiske kunsten på 1900-tallet forsøkte å gi tilsvar på samfunnets dominansformer ved å kritisere det økonomiske, statlige og ideologiske. Et viktig poeng hos Rancière er at disse 'tradisjonelle' kunstpraksisene ikke kunne overkomme gamle paradigmer ved å sette sin tanke og praksis i nye kontekster så lenge de ennå selv befant seg i det gamle paradigmet. Løsningen hos Rancière finnes ved å blande de ulike kunstformenes logikker, og dermed åpne for den estetiske atskillelsens regime.

Det kan virke som Bourriauds forståelse av samtidskunsten på 1990- og 2000-tallet viser en motvilje mot å konfrontere og utfordre maktstrukturene i samfunnet. Den desillusjonerte diskursen og relativismen umuliggjør på mange måter kritikken. Årsakene er sammensatte og må ses i den historiske konteksten som preget det 20. århundre. Samtidig som den politisk radikale opprørskunsten på 1960-tallet ble ufarliggjort ved selv å bli institusjonalisert, har det kapitalistiske system, ifølge Jameson, fått en posisjon som en realitet uten noe alternativ. De utopiske narrative hadde, som Bourriaud skriver, vist seg å kunne realiseres i ideologiske og totalitære stater. Ifølge Foster er relativismen et resultat av en post-kritisk tilstand som i utgangspunktet skulle frigjøre oss fra historiske, teoretiske og politiske tvangstrøyer. De tre viktigste elementene som var utslagsgivende for at kritikken i så stor grad ble avvist, var dens posisjonering som en dømmende autoritet med distanse til de forholdene en kritikk skulle undersøke. Ved å fjerne seg fra disse elementene blir også hele grunnlaget for en kritisk tenkning revet bort.

Jeg mener det er en god strategi å nærme seg utopien uten forventninger om en positiv visjon, men heller se den som et uttrykk for en negasjon, slik Jameson beskriver det. Når bruddet blir selve kjernen i en kritisk diskurs, blir den utopiske formen i seg selv svaret på overbevisningen om at det ikke finnes noe alternativ til dagens system, ifølge Jameson. Det estetiske bruddet hos

Ranci re åpner muligheten for den estetiske avstanden som er nødvendig for en politisk kunst: «En politisk kunst er en kunst som vet at dens politiske effekt går via den estetiske avstanden» (Ranci re 2012a, 128). Et annet viktig poeng hos Jameson er at utopien mister sin funksjon og evne til radikal transformasjon om den blir trukket for nære hverdagslivet. Dette er et godt argument mot den relasjonelle estetikens hverdagslige mikroutopier. Som Ranci re påpeker i sin kritikk av samtidens kunstnere og kunstinstitusjoner, går fraværet av en kunstnerisk og politisk radikalitet som har blitt satt opp mot hverandre også kunsten ufarlig og beskjeden, og uten tro på kunstens evne til å forandre verden.

Den relasjonelle kunsten nærmer seg også det politiske på en beskjeden måte når den konstruerer rom og relasjoner med mål om å konfigurere fellesskapets territorier materielt og symbolsk. Men når den relasjonelle kunsten mangler radikalitet, blir konfigureringen mer en tilpasning enn en impuls til forandring. Derfor fokuserer Ranci re på den politiske kunstens mulighet til å rekonfigurere det som sanses og det som fins. Rekonfigureringen innebærer en radikal omrokering av det sansbare, og bare slik kan nye stemmer slippe til. I det utopiske rommet kan Schillers lekedrift fungere som en form for deling av det sansbare som opphever de vanlige forbindelsene mellom skinn og virkelighet.

Likhet er for Ranci re hverken et mål eller en tilstand, men en a priori forutsetning for interaksjon mellom mennesker. Med dette utgangspunktet kan også den poliske kunsten være en aktivitet som rekonfigurerer de sansbare rammene for utvelgelsen av felles formål, og dermed bryte med politiordenen som foregriper maktrelasjonene. Pussy Riot inntar med sin performance et rom i offentligheten som er felles delt, og stiller spørsmål ved dens inndelingen. Kirkerommet og reglene her befinner seg i det ortodokse feltet, de er fastsatt og ikke åpne for diskusjon. Når Pussy Riot inntar dette rommet og bryter med reglene ved å kle seg med bare skuldre, ved synge høylytt og å danse.

Ved å innta den delen av rommet i kirken som kun er forbeholdt mannlige prester eller gifte kvinner If lgemed sin mann, viser Pussy Riot et symbolsk bilde på feminismen som bekjempe patriarkatet gjennom å påpeke skjevheten i fordelingen av rommet. Teksten i bønnen kritiserer de sterke b ndene mellom stat og kirke, maktmisbruk og aktiv motarbeidelse av demokratiet. Symbolikken som ligger i balaklavaene viser til det autoritære regimets maktmisbruk. Hele performansen kan tolkes som en symbolsk handling.

De anklages for blasfemi, for å spotte Gud og å krenker alle troende. Det Pussy Riot gjør er å forstyrre orden. De går inn i kirken med et krav om likhet, og krever rettferdighet og demokrati. Med dette vil de vise at det russiske samfunnet er basert på ulikhet. De tar plass og de lar stemmene sine bli hørt der de tidligere ikke hadde del eller kunne bli hørt. De forsøker å forskyve virkelighetens koordinater, og vise at en annen inndeling av rommet er mulig. Det er konkret og fysisk, men samtidig skaper de et utopisk rom gjennom sin negasjon av konvensjonene, av kirkens representanter og de politiske forbindelsene til statsmakten og presidenten. Pussy Riot skaper et estetiske bruddet der dissensus er virkemiddelet for å åpne et nytt sensorium hvor ting kan være annerledes. Dette utopiske rommet er tilgjengelig for tilskueren som et sted hvor maktstrukturen blir satt i perspektiv og kan utforskes gjennom distansen, gjennom negasjonen, som en mental lekeplass for utforskning.

Kunstnerkollektivet sier at «hvem som helst kan være en Pussy Riot», men det er visse kriterier for å *være* dette konseptet: man skal være anonym ved hjelp av balaklava, man skal skrive en politisk punkelåt, og man skal fremføre denne i det offentlige rom. Balaklavaen symboliserer anonymitet og en motstand mot personifisering av budskapet og persondyrkelse i seg selv. Å uttrykke dette konseptet innebærer å uttrykke en idé fremfor å fronte seg selv som en person. Likevel kan det stilles spørsmål ved hvilke forutsetninger «hvem som helst» har for å ytre seg på den måten Pussy Riot gjør. Slik det fremkommer i dokumentarfilmene og bøkene om og av Pussy Riot, kommer de fra mer eller mindre ressurssterke middelklassehjem og har akademisk bakgrunn, noe de viser ved å sitere fra Nietzsche, Platon og Berdjajev. Det ligger en nøye planlagt mediestrategi bak deres performancer hvor de samarbeider med et team av medhjelpere, selv om det kunstneriske uttrykket kan gi inntrykk av å være en impulsiv og naiv handling. De referer de til Bibelen for å tilbakevise alle påstander om blasfemi og samtidig underbygge sin sak – at de anti-demokratiske forbindelsene mellom stat og kirke undergraver de verdiene som ligger til grunn for den ortodokse kirken, som også Pussy Riot deler.

Pussy Riot er ikke punkmusikere, men de bruker punken fordi de ser muligheten av Jurodstvo-tradisjonen, den hellige narren, i punk-musikken. Punken fremstår for Pussy Riot som en enkel og rett frem formidling, der deres inspirasjon fra Riot Grrrl-bevegelsen lar dem kombinere sine feministiske verdier med en politisk kritikk. Som Dunn viser til ble det gjennom punken skapt et kulturelt rom hvor kvinner kunne utfolde seg, og spesielt Riot Grrrl fokuserte på en kritikk av patriarkatet. Kathleen Hanna forklarte at formålet med Riot Grrrl hverken var å bli kjent eller

tjene penger, men å skape et nettverk som inspirerte jenter og kvinner rundt om i verden til å skape forandring i sitt eget liv. Disse ideene viderefører Pussy Riot i sin performance.

Et sentralt spørsmål er hva som var formålet med performancen. Slik Rancière ser det kan ikke den politiske kunsten tenkes lineært med politikken. Kunstens estetiske regime er kun mulig gjennom en oppløsning av disse lineære forbindelsene. Slik jeg ser det åpner Pussy Riot for en utopisk mulighet ved å stille spørsmål fremfor å gi svar. De ber Jomfru Maria om å kaste ut Putin, de ber Jomfru Maria om å bli feminist, og formålet deres er å ryste ved tingenes tilstand, å rive folk ut av apatien og få dem til å reflektere. Pussy Riot har flere ganger understreket at performancen deres ikke var et angrep på troende folk eller religionen i seg selv. De ønsket å peke på de udemokratiske aspektene ved de tette båndene mellom stat og kirke slik det har etablert seg i Russland de siste årene. Å innta kirkerommet og bryte mot dets regler blir på denne måten en politisk handling med tung symbolverdi i en russisk kontekst. Pussy Riot presenterer lett gjenkjennelige kulturelle referanser både for et vestlig publikum og et publikum med kunnskap om russisk tradisjon og kultur. Med sitt feministiske verdigrunnlag og bruken av punk-elementer forbinder Pussy Riot med en opprørsk subkultur når de rekontekstualiserer punken i sin protest-aksjon. Samtidig har de ønsket å bygge på den ortodokse tradisjonen med Jurodstvo, den hellige narr, og ved å benytte religiøse symbolske handlinger som bønnen til Jomfru Maria.

Effektiviteten i performancen kommer til syne der Pussy Riot på noen få minutter klarer å skape et bilde som rommer enorme muligheter, hvor de viser et budskap som kan tolkes på mange ulike måter, og med ulike innfallsvinkler. Uansett hvilket ståsted man har inntatt, synes Pussy Riot å røre ved noe essensielt som engasjerer mennesker – om de lar seg inspirere eller opprøre av performancen. For vestlige medier var Pussy Riot en enkel historie å formidle: Unge kvinner, mødre, som blir fengslet på grunn av en uskyldig protest, for å spille en punkelåt med politisk tekst. Dette bygget opp under bildet av Putins autoritære regime som ikke tillater noen form for kritikk. Men hele saken viser seg å være betydelig mer kompleks. For Putin var det flere grunner til at han ikke kunne akseptere performancen og la Pussy Riot gå ustraffet. Blant annet mente både kirken og en stor del av befolkningen at de skulle straffeforfølges, men et annet viktig aspekt ved å ikke anerkjenne Pussy Riot som hverken kunstnere eller politiske aktivister, var å styrke alliansen med den ortodokse kirken, og samtidig understreke kirkens posisjon som nasjonens symbolske og åndelige sentrum.

## 5.5 Avslutning

I denne tverrestetiske fortolkningen har jeg ønsket å undersøke kunstens politiske potensiale gjennom min lesning av Pussy Riots punkebønn-performance i lys av Rancières teori om estetikken som politikk. Temaet *rom* har vært gjennomgående, og jeg har belyst det offentlige rom, det politiske rom, og muligheten av et utopisk rom i den politiske kunsten. Jeg har fulgt min metodiske strategi om gi en intertekstuell lesning av konteksten punkebønn-performansen oppsto i, og hvilken effekt performansen hadde. Dette har gitt et grunnlag for å forstå hvordan Pussy Riot og Vladimir Putin på hver sin måte ønsker å definere eller redefinere de politiske og sosiale mulighetene for sivilsamfunnet i det offentlige rom.

I kapittel to har jeg gitt en teoretisk ramme til den politiske kunsten i en postmoderne samtid. Det utopiske rommet i politisk kunst har jeg definert som muligheten for kritisk refleksjon og muligheten til stille spørsmål ved inndelingene og fordelingene i samfunnsrommet. Det utopiske rommet har jeg knyttet til Rancières begrep om sensorium. Rancière mener at en politisk kunst må løsrive seg fra samfunnets dominansform og bygge på en effektivitetsmodell som bryter med det forventede og det naturliggjorte. For ham er dissensus metoden for å gjøre dette. I dissensus ligger en antagonistisk drivkraft som kan ryste ved det etablerte og det som er tatt for gitt i samfunnet. Det vil skape et utgangspunkt for polemikk og kritisk refleksjon. Dissensus fungerer som en form for kritikk ved at den har fratatt det sansbare sin selvfølghet. Spørsmål kan stilles og det sansbare brytes opp og kan igjen gjøres til gjenstand for uenighet. Gjennom dissensus kan ny stemmer komme til, og det kan skapes nye relasjoner til det som sanses.

I det tredje kapittelet har jeg redegjort for min forståelse av dagens politiske og sosiale virkelighet i Russland. Putin ønsker å kontrollere sivilsamfunnets handlingsrom ved å kontrollere media og begrense ytringsfriheten. Slik jeg har tolket det ønsker Putin å bringe ortodoksien inn i det doksiske feltet, og dermed begrense sivilsamfunnets mulighet for reelle diskusjoner og kritikk av makten. I min lesning av Rancières estetiske teori fant jeg det som en svakhet at han anså makten, det han beskriver som politi, som sekundært, og derfor har valgt å ikke gå dypere inn i problematikken. For å kunne gjennomføre min intertekstuelle lesning, og ta høyde for de politiske faktorene som har spilt en avgjørende rolle for Pussy Riot og deres motivasjon i sin politiske kunst, har jeg valgt å bygge på Bourdieus og Arendts forståelse av makt og herredømme. Jeg har kommet frem til at Putin bevisst har brukt alliansen med den



ortodokse kirken i sin nasjonsbygging, hvor Putin og patriarken Kirill har kunnet videreføre det patriarkalske makthierarkiet som også tradisjonelt har vært opprettholdt i kirken.

Kapittel fire har sentrert seg rundt Pussy Riot som derimot ønsker å ta tilbake den friheten de mener tilhører sivilsamfunnet i det offentlige rom. De har gjennom sin performance kritisert den udemokratiske alliansen mellom Putin og Kirill, men retter samtidig sin kritikk mot de undertrykkende strukturene som tillater urettferdighet og korrupsjon. For å forstå hvilken tradisjon og kulturelle kontekst Pussy Riot befinner seg i, har jeg også belyst punken og dens opprørselementer, og spesielt de feministiske strømningene som kom til uttrykk gjennom Riot Grrrl-bevegelsen, som Pussy Riot relaterer seg til. Med sin performance har Pussy Riot forsøkt å ryste ved grensene i det doksiske felt, og vist hvordan det heterodokse er i ferd med å bli totalt overskygget i en stat hvor ortodoksien har tatt plass på bekostning av ytringsfrihet, likeverd og menneskerettigheter.

I det siste kapittelet har jeg gjort en lesning av punkebønn-performansen og forsøkt å plassere den i en postmoderne diskurs. Jeg har også fokusert reaksjonene i etterkant av performansen hvor rettsaken mot Tolokonnikova, Aljokhina og Samutsevitsj ble grundig dekket av vestlige og russiske medier, og endte med at kvinnene ble dømt til to års fengsel. Det har vist seg å være en stor kontrast mellom oppfattelsen av hvorvidt kvinnene var skyldige og fortjente straff i vestlig og russisk opinion. Der vestlige medier fokuserte på ytringsfrihet og menneskerettigheter, virket de russiske mediene å fokusere på anklagene om blasfemi og krenkelse av den russisk ortodokse kirken. I dommen kommer det tydelig frem at Pussy Riots performance ikke anerkjennes hverken som kunstnerisk uttrykk eller politisk ytring, men kun vandalisme, eller 'hooliganisme motivert av religiøst hat'. Jeg har forsøkt å komme nærmere en forståelse av den politiske kunstens rolle i vår samtid, og kommet frem til at den relasjonelle kunsten og andre postmoderne strømninger avskriver den politiske og utopiske kunsten som irrelevant og utdatert. Rancière ser dette i relasjon med den nostalgiske og desillusjonerte diskursen i den postmoderne kunsten, som ikke lenger våger å sette kunstnerisk radikalitet opp mot politisk radikalitet. Pussy Riot har skapt et politisk verk etter Rancières kriterier ved å sammenstille ulike kunstarter og ved å bryte med samfunnets dominansformer. De har gjennom bruddet med samfunnets orden skapt en erfaringssfære som bryter med de forventede forbindelsene og strukturene i samfunnet, og her skapt muligheten av et utopisk rom.

Jeg antar at den resignerte viljen til opprør kan bero på en utmattelse som følge av relativismen, hvor kunsten blir preget av en følelse av avmakt i relasjon til et system som har blitt en realitet uten alternativer. Dermed unnlater kunstpraksisene å begi seg inn på en kritisk diskurs overhodet. Mitt spørsmål blir da: Er det ikke et faresignal i seg selv om et samfunn er fritt for dyptpløyende og radikal kritikk?

Med utgangspunkt i min lesning av Pussy Riots punkebønn-performance har jeg kommet frem til at den politiske og utopiske kunsten ikke er irrelevant og utdatert. Ettersom tiden forandrer seg har derimot formen for radikal politisk kunst måttet endre sin kunstpraksis. Hvordan denne nye formen for politisk kunst vil utforme seg vil det være interessant å følge videre. Også utopiens muligheter som politisk virkemiddel kunne det være interessant å utforske i større grad. Ett prinsipp synes likevel uforanderlig for en operativ kritikk – distansen som er nødvendig for å kunne rette et kritisk blikk mot den sosiale og politiske virkeligheten en befinner seg i.



## *Litteraturliste*

- Arendt, Hannah. 1979. *The Origin of Totalitarianism*. Harcourt Brace Jovanovich Publishers, San Diego.
- Arendt, Hannah. 1996. *Vita Activa. Det virksomme liv*. Oversatt av Christian Janss. Oslo: Pax Forlag.
- Akinsha, Konstantin. 2004. «Orthodox Bulldozer». I *Artnews*, 01.05.2004. (Lest 22. januar 2015) <http://www.artnews.com/2004/05/01/orthodox-bulldozer/>.
- Bandi, Nina, Michael G. Kraft og Sebastian Lasinger. 2012. «Kunst, Politik und Polizei im Denken Jacques Rancières». I *Kunst, Kriese, Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, redigert av Bandi, Nina, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger, 167–181. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Baggesgaard, Mads Anders. 2008. «Mulige og umulige øer». I *Æstetik og politik. Analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*, redigert av Nielsen, Henrik Kaare og Karen-Margrethe Simonsen, 38–51. Århus: Forlaget Klim.
- Beauvoir, Simone de. 2000. *Det annet kjønn*. Oversatt av Bente Christensen. Oslo: Pax.
- Bernstein, Anya. 2013. «An Inadvertent Sacrifice: Body Politics and Sovereign Power in the Pussy Riot Affair». *Critical Inquiry*, 09.04.2013. (Lest 25.01.2015). [http://criticalinquiry.uchicago.edu/an\\_inadvertent\\_sacrifice\\_body\\_politics\\_and\\_sovereign\\_power\\_in\\_the\\_pussy\\_rio/](http://criticalinquiry.uchicago.edu/an_inadvertent_sacrifice_body_politics_and_sovereign_power_in_the_pussy_rio/).
- Bishop, Claire. 2004. «Antagonism and Relational Aesthetics». *October Magazine* 110: 51–79.
- Bishop, Claire. 2006. «Introduction». I *Participation*, redigert av Bishop, Claire og Roland Barthes, 10–17. Cambridge: MIT Press.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a theory of practice*. Oversatt av Richard Nice. Cambridge University Press: Cambridge.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Die feinen Unterschiede*. Oversatt av Bernd Schwibs og Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Bourriaud, Nicolas. 2007. *Relasjonell estetikk*. Oversatt av Boel Christensen-Scheel. Oslo: Pax Forlag.
- Bremer, Thomas. 2013. «The Pussy Riot Trial and the Russian Orthodox Church». I *Russian Analytical Digest*, 122, 04.02.2013. (Lest 28. november 2013). <http://www.css.ethz.ch/publications/pdfs/RAD-122-6-8.pdf>.
- Chehonadskih, Maria. 2012. «What is Pussy Riots ‘Idea’?». I *Radical Philosophy*, 11. og 12. 2012, (176): 2–7.
- Cudd, Ann E. og Robin O. Andreasen. 2005. «Introduction». I *Feminist Theory. A Philosophical Anthology* redigert av Cudd, Ann E. og Robin O. Andreasen, 7–10. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dunn, Kevin C. og May Summer Farnsworth. 2012. «We ARE the Revolution: Riot Grrrl Press, Girl Empowerment, and DIY-Publishing». *Woman Studies*, 41, (2): 136–157.
- Dunn, Kevin. 2014. «Pussy Rioting. The nine lives of the Riot Grrrl Revolution». I *International Feminist Journal of Politics*, 16, (2): 317–334.
- Egger, Stefan. 2011. «Vom Blick auf ein Volk, das noch fehlt. Mit Niklas Luhman und Jacques Rancière zur Funktion der Kunst.» I *All-Over*, 1, juli 2011. (Lest 05. desember 2014). <http://allover-magazin.com/?p=405>.
- Ekern, Simen. 2015. «I Putins land, der kan alt gå an». *Morgenbladet*, 20.–26.02.2015, 17.
- Foster, Hal. 2012. «Post-Critical». *October*, MIT Press, vinter 2012, (139): 3–8.
- Frith, Simon. 1996. «Music and Identity». I *Questions of cultural identity*, redigert av Hall, Stuart og Paul du Gay, 108–128. London: Sage.
- Gessen, Masha. 2014. *Words Will Break Cement. The Passion of Pussy Riot*. New York: Riverheads Books.
- Gottlieb, Joanne og Gayle Wald. 2006. «Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock». I *The Popular Music Studies Reader*, redigert av Andy Bennett, Barry Shank og Jason Toynbee, 355–361. London: Routledge.
- Gall, Caroline von. 2013. «Failed for Now: Pussy Riot and the Rule of Law in Russia». I *Russian Analytical Digest*, 122, 4.02.2013. (Lest 28. november 2013). <http://www.css.ethz.ch/publications/pdfs/RAD-122-2-5.pdf>.

- Heresy, Kitten. 2013. «Lost Contexts of Pussy Riot's Punk Prayer». I *Popular Music and Society*, 36, (1): 120–124.
- James, Edward. 2003. «Utopias and anti-utopias». I *The Cambridge Companion to Science Fiction*, redigert av Edward James og Farah Mendelsohn, 219–229. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, Fredric. 2009. «The Utopian Enclave». I *Utopias*, redigert av Richard Noble, 69–75. London: Whitechapel Galleries.
- Jørgensen, Sten Inge. 2014. «Kritikken Putin ønsker». *Morgenbladet*, 09.05–15.05.2014.
- Kolstø, Pål. 2008. *Russland: folket, historien, politikken, kulturen*. Oslo: Aschehoug.
- LeGates, Marlene. 2001. *In their time. A history of feminism in Western society*. New York: Routledge.
- Lunde, Ingunn. 2012. «Modig, hellig dårskap». *Aftenposten*, 21.08.2012. (Lest 03. februar 2015). [http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Modig\\_-hellig-darskap-6970002.html](http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Modig_-hellig-darskap-6970002.html).
- Lægreid, Sissel og Torgeir Skorgen. 2014. *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Mayer, Sophie. 2013. «The size of a song: Pussy Riot and the (pepole) power of poetry». *Soundings: A journal of politics and culture*, sommer 2013, (54): 147–158. (Lest 03.02.2015). [https://muse.jhu.edu/journals/soundings\\_a\\_journal\\_of\\_politics\\_and\\_culture/v054/54.mayer.html#back](https://muse.jhu.edu/journals/soundings_a_journal_of_politics_and_culture/v054/54.mayer.html#back).
- More, Thomas. 1955. *Utopia*. Oversatt av Tony Noah, bearbeidet av Joachim Krehayn. Berlin: Deutscher Verlag Der Wissenschaften.
- Negus, Keith. 2003. *Popular music in theory*. Oxford: Polity.
- Nowzad, Ramin M. 2013. «Pussy Riot im interview: Niemand hatte damit gerechnet!». *Amnesty*, 22.07.2013. (Lest 20. juli 2014). <http://www.amnesty.de/2013/7/22/pussy-riot-im-interview-niemand-hatte-damit-gerechnet>.

- NTB. 2013. «Løslatt Pussy Riot medlem kritiserer Putins amnesti». *Aftenposten*, 23.12.2013. (Lest 22.12.2013). <http://www.aftenposten.no/nyheter/uriks/Loslatt-Pussy-Riot-medlem-kritiserer-Putins-amnesti-7415572.html>.
- Pussy Riot. 2012. *Pussy Riot! Ein Punkgebet für Freiheit*. Oversatt av Barbara Häusler. Hamburg: Edition Nautilus.
- Pismennaya, Evgenia og Irina Reznik. 2013. «Putin er ensom og redd bak Kremles murer». *Aftenposten*, 06.09.2013. (Lest 13.11.2014). <http://www.aftenposten.no/nyheter/uriks/-Putin-er-ensom-og-redd-bak-Kremles-murer-7300213.html>.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics*. Oversatt av Gabriel Rockhill. London: Continuum.
- Rancière, Jacques. 2008a. «Estetikken som politikk». I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg, 533–550. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rancière, Jacques. 2008b. *Ist Kunst widerständig?*. Oversatt av Frank Ruda, Jan Völker. Berlin: Merve.
- Rancière, Jacques og Peter Hallward. 2009. «Politics and Aesthetics: an Interview». I *Inaesthetik: Politics of Art*, redigert av Tobias Huber og Marcus Steinweg. Zürich: Diaphanes.
- Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Oversatt av Steven Corcoran. London: Continuum.
- Rancière, Jacques. 2012a. *Den emansiperte tilskuer*. Oversatt av Geir Uvsløkk. Oslo: Pax Forlag.
- Rancière, Jacques. 2012b. «Eine andere Art von Universalität». I *Kunst, Kriese, Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, redigert av Bandi, Nina, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger, 183–194. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Rancière, Jacques. 2012c. *Sanselighetens politikk*. Oversatt av Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Damm.
- Ricœur, Paul. 1986. *Lectures on Ideology and Utopia*. Redigert av George H. Taylor, New York: Columbia University Press.
- Sabin, Roger. 1999. *Punk rock: so what? The cultural legacy of punk*. Routledge: New York.

- Schiller, Friedrich. 2008. «Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev». Oversatt av Sverre Dahl. I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 94–104. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schiller, Friedrich. 2010. *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart: Reclam.
- Schuler, Catherine. 2013. «Reinventing the Show Trial. Putin and Pussy Riot». I *The Drama Review*, 57, (1): 7–17. (Lest 20. oktober 2014).  
[https://muse.jhu.edu/journals/the\\_drama\\_review/v057/57.1.schuler.pdf](https://muse.jhu.edu/journals/the_drama_review/v057/57.1.schuler.pdf).
- Sinker, Mark. 1999. «Concrete, so as to self-destruct: The etiquette of punk, its habits, rules, values and dilemmas». I *Punk Rock: So what?* Redigert av Roger Sabin, 120–139. London: Routledge.
- Tolokonnikova, Nadezjda. 2012. «Hvorfor vi spilte i katedralen». *Morgenbladet* 10.–16. august. (Lest 15. juni 2014).  
[http://morgenbladet.no/samfunn/2012/hvorfor\\_vi\\_spilte\\_i\\_katedralen](http://morgenbladet.no/samfunn/2012/hvorfor_vi_spilte_i_katedralen).
- Waage, Peter Norman. 2012. *Russland er sitt eget sted: streker til et lands biografi*. Oslo: Arneberg.
- Walker, Shaun. 2014. «Petr Pavlensky: why I nailed my scrotum to Red Square». *The Guardian*, 05.02.2014. (Lest 09. oktober 2014).  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square>.
- Žižek, Slavoj og Nadezjda Tolokonnikova. 2014. «Briefe aus dem Gefängnis. Wie lässt sich der Kapitalismus besiegen?». I *Philosophie Magazin*, vinter 2014, (1): 16–24.
- Žižek, Slavoj. 2012. «The true blasphemy». *Chtodelat*, 07.08.2012. (Lest 04. juni 2014).  
<https://chtodelat.wordpress.com/2012/08/07/the-true-blasphemy-slavoj-zizek-on-pussy-riot/>.
- Žižek, Slavoj. 2010. *Die Tücke des Subjekts*. Oversatt av Eva Gilmer, Hans Hildebrandt, Andreas Hofbauer og Anne von der Heiden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.



## *Nettsider*

Amnesty. 2012. «Open letter of support to Pussy Riot». <http://www.amnesty.ca/our-work/issues/open-letter-of-support-to-pussy-riot>.

Human Rights Watch «World Report 2009: Russia»: <http://www.hrw.org/en/node/79324>.

Guerrilla Girls offisielle hjemmeside: <http://www.guerrillagirls.com/index.shtml>.

Pussy Riots offisielle hjemmeside: <http://pussy-riot.livejournal.com/>.

Pussy Riot-dommen. «Приговор Pussy Riot». Avsagt 17.08.2012, gjengitt på snob.ru, 22.08.12. [www.snob.ru/selected/entry/51999](http://www.snob.ru/selected/entry/51999).

Putin-biografi på Kremls offisielle hjemmeside: <http://eng.putin.kremlin.ru/bio>.

The First Supper Symposiums hjemmeside: <http://www.thefirstsuppersymposium.org/>.

## *Film og video*

First Supper Symposium. 2014. «Judith Butler gives the talk: Performing the political at The First Supper Symposium; Second Course». Video. 21.04.2014. (Sett 06. juni 2014). <https://www.youtube.com/watch?v=QeHPfXUmY3g>.

Gogols Wives Production. 2013. «Pussy vs. Putin – Russian Riot Grrrls». Film.

Lerner, Mike og Maxim Pozdorovkin. 2013. «Pussy Riot: A Punk Prayer». Film.

NRK. 2014. «Russland – drømmen om storhet». Dokumentarfilm. Originaltittel «Russia, Nostalgia of an Empire». 03.02.2014. (Sett 05. februar 2014). <http://tv.nrk.no/program/KOID28004911/russland-droemmen-om-storhet>.

Pussy Riot. 2012. «Панк-молебн "Богородица, Путина прогони" Pussy Riot в Храме». (Punkebønn-performancen). Video. 21.02.2012. (Sist sett 1. april 2015). <https://www.YouTube.com/watch?v=GCasuaAczKY>.

Rancière, Jacques. 2011. «The State of Things: In What Time Do We Live?». Foredrag på *Office For Contemporary Art Norway*, 01.06.2011. (Sett 07. juli 2014). Video. <http://www.oca.no/programme/audiovisual/the-state-of-things-jacques-ranci-re>.

## *Vedlegg*

### 1. Originaltekst på russisk til Богородица, Путина прогони! (Guds mor, jag Putin vekk!):

*(Хор)*

*Богородица, Дево, Путина прогони*

*Путина прогони, Путина прогони*

*(конец хора)*

*Черная ряса, золотые погоны*

*Все прихожане ползут на поклоны*

*Призрак свободы на небесах*

*Гей-прайд отправлен в Сибирь в кандалах*

*Глава КГБ, их главный святой*

*Ведет протестующих в СИЗО под конвой*

*Чтобы Святейшего не оскорбить*

*Женщинам нужно рожать и любить*

*Срань, срань, срань Господня*

*Срань, срань, срань Господня*

*(Хор)*

*Богородица, Дево, стань феминисткой*

*Стань феминисткой, феминисткой стань*

*(конец хора)*

*Церковная хвала прогнанных воджей*

*Крестный ход из черных лимузинов*

*В школу к тебе собирается проповедник*

*Иди на урок - принеси ему денег!*

*Патриарх Гундяй верит в Путина*

*Лучше бы в Бога, сука, верил*

*Пояс девы не заменит митингов -*

*На протестах с нами Приснодева Мария!*

*(Хор)*

*Богородица, Дево, Путина прогониПутина прогони, Путина прогони*

*(конец хора)<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> Hentet fra: <http://pussy-riot.livejournal.com/>.